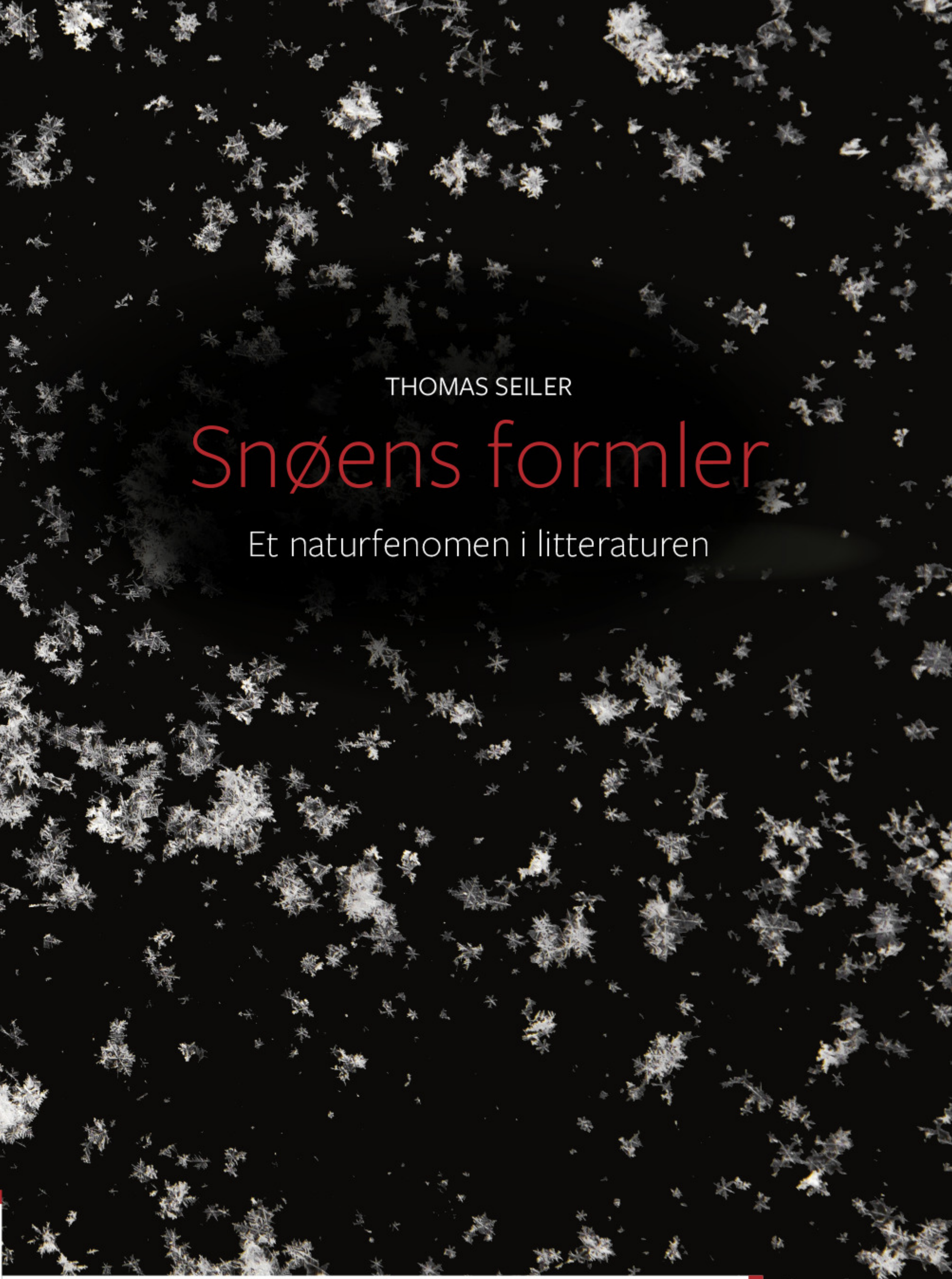


THOMAS SEILER

Snøens formler

Et naturfenomen i litteraturen

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

OPEN ACCESS

Snøens formler

Thomas Seiler

Snøens formler

ET NATURFENOMEN I LITTERATUREN

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

Boka er utgitt med støtte fra Universitetet i Sørøst-Norge.

ISBN trykt bok: 978-82-02-79115-5
ISBN PDF: 978-82-02-73865-5
ISBN EPUB: 978-82-02-79221-3
ISBN HTML: 978-82-02-79222-0
ISBN XML: 978-82-02-79223-7
DOI: https://doi.org/10.23865/noasp.178

Dette er en fagfellevurdert monografi. Enkelte deler av denne boka er basert på tekster forfatteren har utgitt tidligere. Det gjelder kapittel 1, delen om Olaf Bull i kapittel 3, delen om Hans Børli i kapittel 4 og delen om H.C. Andersen i kapittel 6. Se første fotnote i det aktuelle kapitlet for full referanse.

Omslagsdesign: Carine Fløystad, Cappelen Damm AS

Cappelen Damm Akademisk/NOASP
noasp@cappelendamm.no

Innhold

Forord

Tanken på å skrive en bok om snø har vært i bakhodet mitt lenge, men skrivingen kom først i gang for alvor i 2018, da jeg begynte i ny stilling ved Universitetet i Sørøst-Norge, campus Bø i Telemark. Kanskje er det dette folketomme landskapet, om enn med stadig mindre snø, som ga meg luft under vingene. Jeg takker Universitetet i Sørøst-Norge for publiseringsstøtte. Jeg takker Sigrid A. Stykket, Johan M. Staxrud og Arnfinn Åslund for korrekturlesning. Jeg vil også rette en stor takk til den anonyme fagfellen for gode innspill og inspirerende kommentarer. Ikke minst takker jeg Cappelen Damm Akademisk forlag for godt og profesjonelt samarbeid.

Bø, september 2022
Thomas Seiler

Snehvit

Det er fristende å starte denne boken med et eventyr, og da må det selvfølgelig være *Snehvit og de syv dvergene*:

> Midt på vinteren var det, og luften var tett av hvite snefiller som drysset ned fra himmelen. Da satt en dronning og sydde ved vinduet, og vinduskarmen var av svart ibenholt. Mens hun sydde så hun ut på det hvite drysset. Da stakk hun seg i fingeren, og tre dråper blod dryppet ned på sneen. Dronningen syntes det røde og det hvite stod så vakkert sammen, og så tenkte hun: – Bare jeg hadde et barn så hvitt som sne, så rødt som blod og så svart som treet i vinduskarmen! Snart etter fikk hun en datter, og hun var så hvit som sne, så rød som blod og med hår så svart som ibenholt. Hun ble kalt Snehvit, men da barnet var født, døde dronningen.
>
> Et år efter giftet kongen seg om igjen. Den nye dronningen var vakker, men hun var stolt og overmodig, og hun likte ikke at noen var vakrere enn henne.[1]

Scenen er midt på vinteren og det snør. Dronningen sitter ved vinduet og ser hvordan snøfnuggene daler fra himmelen. Men enda hun ser ut, ser hun i grunnen inn, i seg selv. Hun er langt borte med tankene sine; åndsfraværende stikker hun seg med nålen og tre dråper blod faller i snøen. Kombinasjonen av blod og snø skaper et såpass vakkert mønster at hun ønsker seg et barn så hvitt som snø, så rødt som blod og så svart som ibenholt.

Når det snør, vendes blikket innover, subjektet begynner å tematisere seg selv og sine lengsler. Men ikke bare selvrefleksjon og lengsel står i tett forbindelse med snømotivet, også lidelsen og døden står rett rundt hjørnet. Dronningen dør, og dermed får det onde innpass. Dette onde i form av stemoren danner en stor kontrast til det gode, det moralsk plettfrie, rene og skjønne, symbolisert gjennom Snehvit selv og hennes mor. Eventyret konnoterer snøens hvite farge med det uskyldige og rene, tro overfor en meget tradisjonsrik symbolikk. Brødrene Grimm, eventyrets

1 Sit. etter Grimms eventyr 1992: 101.

forfattere, bruker sterke kontraster, et stiltrekk som kjennetegner denne sjangeren.

Snehvit virker så god og pen på prinsen senere i eventyret at han oppfatter den døde skikkelsen som nesten overjordisk, en form for himmelsk skjønnhet. Snehvit ligger tilsynelatende død i en likkiste laget av glass når han ser henne for første gang.

> Så ville de gravlegge henne, men hun så så frisk ut, akkurat som et levende menneske, og de vakre, røde kinnene hadde hun ennå. Da sa de: vi kan ikke senke henne i den svarte jorden. I stedet laget de en glasskiste som de la henne i. På lokket skrev de navnet hennes med gullbokstaver, og at hun var en kongsdatter, skrev de også.[2]

Igjen forsterkes her det billedmessige, det visuelle ved en slik iscenesettelse. Prinsen forelsker seg i et arrangement, i et bilde som ikke lenger kan sies å være naturlig. Man kunne si at Snehvit i sin kunstige tilstand mellom død og ikke død imøtekommer behovet for det transcendente, både hos dvergene og prinsen. Hennes død forvandler henne til en sublim skikkelse, og derfor kan dvergene i utgangspunktet ikke akseptere at hun er død. Istedenfor forvandler de henne til et kunstverk.[3] Dvergene trosser naturens gang, takket være det sublime som ligger i synet på Snehvit.

Dermed har vi en rekke motiver som står sentralt i snøtekster, så som for eksempel refleksjon på bekostning av tekstens handling. Det som driver handlingen fremover er ofte protagonistens refleksjoner, og ikke dens handlinger. Den litterære skikkelsen Siss i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet* kan her stå som paradigmatisk eksempel. Hun er innestengt i sine tanker og grubler uten at det «skjer» noe nevneverdig. Videre kobles snømotivet gjerne til det transcendente fordi «det hvite drysset», som det heter i eventyret, er i utgangspunktet ennå uten mening. Subjektet blir mottagelig for det transcendente nettopp på grunn av snøens fortryllingspotensial. Snø skaper en hvit, forskjellsløs flate som må semantiseres for at den skal bli meningsfull. Så må dronningen først konstruere en mening ut av de få elementene som finnes: blod, snø og vinduskarmen. Hun transcenderer virkeligheten med sine drømmerier, etter at hun hørte på snøfnuggenes

2 Sst. 107.

3 Se Bronfen 1996: 100: «Since the dwarfs have written her name and her heritage in gold letters on to the coffin, Snow White resembles an art object displayed in a labelled frame.»

fortelling.[4] Fordi vi har å gjøre med refleksjon og innadvendthet, tematiserer snøtekstene spørsmål knyttet til hukommelse, erindring og glemsel. Snø legger et hvitt teppe på landskapet som skjuler ting, men dette kun tilsynelatende. Ting er skjulte, men ikke borte. Dermed kommer en dialektikk mellom erindring og glemsel i gang som er meget betegnende for snølitteratur. Dette «minneaspektet» ved snøen knyttes til dens konserverende egenskap, spor i snø for eksempel, mens glemselen knyttes til dens tildekkende egenskap.

Siden refleksjon nødvendigvis er knyttet til et individ, kretser snøtekster gjerne om et individs skjebne. Det fremstilles en konflikt mellom individ og fellesskapet, der subjektet unngår samfunnet og legger ut på en reise på feil årstid. Men det kriserammete subjektet er ikke interessert i å gjengi sine opplevelser. Det dreier seg ikke om å skildre reiseinntrykk som pirrer sansene og intellektet utenfra. Tvert imot spiller dette en underordnet rolle. Det som er sentralt for subjektet er iakttagelsen av seg selv og skrivingen om seg selv. Det selvrefleksive moment påvirker også selve verket og skriving generelt. Snø brukes gjerne metapoetisk idet tekstene i høy grad er selvrefleksive. Dette ser man særlig tydelig i den lyriske sjangeren. Hans Børli har eksempelvis ikke en eneste snøtekst som ikke tematiserer skriving i en eller annen form.

Alle disse elementene konstituerer litteratur som bruker snømotivet slik at man er nødt til å systematisere, vil man ikke drukne i usammenhengende iakttagelser. Jeg har derfor valgt de følgende aspektene: samfunnskritikk, vinterreise, poetikk, transcendens, erindring/glemsel og

4 Walter Benjamin har i *Barndom i Berlin – rundt 1900* en fin liten skisse hvor han sammenligner fantasiens potensial med snøfnuggenes fortelling. Guttens forestillingsevne stimuleres av snøfnuggene, samtidig som lengselens steder forskyves i det indre på grunn av snøværet. Nøyaktig samme konstellasjon finnes i *Snehvit*. Under tittelen «Guttebøker» skriver han: «Mens jeg leste, holdt jeg meg for ørene. Så lydløst hadde jeg da også tidligere noen hørt fortelle? Rett nok ikke faren min. Men det hendte enkelte ganger om vinteren, når jeg stod ved vinduet i den varme stuen, at snødrevet utenfor fortalte like lydløst. Hva det fortalte, hadde jeg riktignok aldri kunnet forstå nøyaktig, fordi det nye trengte seg altfor tett og uopphørlig frem gjennom det velkjente. Jeg forstod at jeg knapt hadde knyttet meg inderlig til en skare av snøfnugg, før skaren måtte overlate meg til en ny som plutselig var trengt inn i den første. Men nå var øyeblikket kommet da jeg i bokstavfokken skulle utforske historiene som hadde unnsluppet meg ved vinduet. De fjerne landene jeg møtte i dem, danset om hverandre like fortrolig som snøfnuggene. Og fordi det fjerne ikke lenger fører langt av sted når det snør, men beveger seg inn i det indre, lå Babylon og Bagdad, Akko og Alaska, Tromsø og Transvaal i mitt indre.» (Benjamin 2000: 106)

epistemologi. Disse begrepene er etter min mening helt sentrale når det gjelder snølitteratur. De skilles kun for å kunne jobbe med problemstillingen. I praksis overlapper de, for hvordan ville det vært mulig å skille minneaspektet fra det samfunnskritiske, for kun å nevne ett eksempel? Det viser seg at snø er et forbausende mangfoldig fenomen. Riktignok kan den i utgangspunktet oppfattes som amorf hvit masse, men jo nøyere man ser etter, jo mer komplisert blir den. Materialets mangfold og kompleksitet betones også av naturvitenskapelig skolerte snøforskere som understreker hvor vanskelig det er å beregne snø. De bruker begrepet «metastabilt system» for å understreke snøens ustabile konsistens. Dette er en oppfatning som også en litteraturforsker kan være enig i. Snø som fenomen ligger til grunn for denne boken. Et fenomen er noe som viser seg, noe som fremstår foran sansene, men skinnet kan bedra. Under snøteppet kan det være mange ting. Johann Wolfgang von Goethe sier derfor at snø er en «oppdiktet renslighet».[5]

---

5 Goethe 1988: 42.

Snøteori

Lesningene formuleres på bakgrunn av en hypotese, nemlig at den litterære utforming av snømotivet kan tolkes som refleks på moderniteten. Litt forenklet uttrykt: Jo mer rasjonell og instrumentell tiden oppleves å være, jo mer påtrengende blir ønsket om en motvekt, i form av en lengsel etter det metafysiske, det transcendente og det sublime. En lengsel som gjerne metaforiseres ved hjelp av snø. Hva menes med det? Det virker som om snø og kulde, altså et i utgangspunktet livsfiendtlig element, blir til en slags ledemetafor for fremskrittstanken på slutten av 1800-tallet. Med «fremskritt» menes nettopp ikke det materialistiske synet på naturen og den tiltagende rasjonaliseringen. Fremskritt danner snarere en motpol til dette synet. Det betegner den åndsstrømningen som ikke sier seg innforstått med det mekanistiske synet på mennesket og naturen.

Oppvurderingen av snø og kulde som gjør seg gjeldende mot slutten av 1800-tallet, kan kanskje best forstås i sammenheng med den vitalistiske strømningen som gjør seg gjeldende i disse årene. I boken *Norsk vitalisme* definerer Eirik Vassenden begrepet slik:

> «Vitalisme» er en forestilling om at alt levende stammer fra en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut fra mekanismens lover. Vitalisme betegner også tendensen til å dyrke kraft og vitalitet, oftest med utgangspunkt i livet slik det viser seg i og gjennom naturen.[1]

Ved første øyekast kan koblingen mellom snø og vitalismen virke selvmotsigende. For hvordan kan en strømning som regner med «en særlig livskraft» satse på snø og kulde, som jo snarere konnoterer det stivnede og døde? Vitalisme som holdning innenfor kunst og filosofi oppvurderer instinkter, det irrasjonelle og livskreftene på bekostning av det fornuftsbestemte som kjennetegner en borgerlig livsstil. Den setter spørsmålstegn ved ethvert forsøk på å definere mennesket utelukkende som

1 Vassenden 2012: 13.

fornuftsbestemt. Den vitalistiske strømningen er sivilisasjonskritisk, siden den oppfatter sivilisasjonen som kuende hva angår muligheten til fri utfoldelse av livskreftene. I tillegg gjør sivilisasjonen menneskene handlingslammet, ifølge vitalistisk teori. De skyr utfordringer fordi de overveier for mye.[2] Fridtjof Nansens satsing på friluftslivet og da særlig på «skiløpning», som han gjør til et nasjonalt anliggende, har eksempelvis vitalistiske trekk. Dette ser man i hans kapittel om «Skiløpningen, dens historie og utvikling» i boken *På ski over Grønland*.[3] På bakgrunn av en for vitalismen typisk motsetning mellom sivilisasjon og natur formulerer han det følgende:

> Skiløpningen er den mest nasjonale av alle norske idretter, og en herlig idrett er den. Fortjener noen navn av idrettens idrett, så er det i sannhet den. Intet herder musklene og gjør legemet kraftig og spenstig som den, intet gir snarrådighet og behendighet bedre enn den, intet herder viljen og gjør sinnet så friskt som skiløpningen. Kan der tenkes noe sunnere og renere enn på en frisk vinterdag å få skiene under føttene og stryke til skogs? Kan der tenkes noe finere og edlere enn vår nordiske natur, når sneen ligger alendyp, drysset bløt og hvit utover skog og åser? Kan der tenkes noe friere og mere spennende enn når man hurtig som fuglen stryker utover de skogkledte lier, mens vinterluft og grankvister suser en om kinnene, og øyne, hjerne og muskler er spente, ferdige til å unngå hver ukjent hindring som neste øyeblikk kaster i ens vei? Er det ikke likesom hele kulturlivet med en gang skylles ut av sinnet og ligger igjen med byluften der langt bak – man gror sammen med sine ski og naturen. Det er noe som utvikler ikke alene legemet, men også sjelen. Det har dypere betydning for et folk enn de fleste aner, dette.[4]

Dette retoriske glansstykket med tre lange retoriske og høyst suggestive spørsmål er en hyllest til livet *qua* liv. Det er «legemet», «sjelen, «viljen» og «sinnet» som feires og ikke menneskets intellektuelle kapasitet. Tvert imot blir det sett som positivum at kulturen er på vei ut («hele kulturlivet med en gang skylles ut av sinnet og ligger igjen med byluften der langt bak»). Nansens hyllest av livskreftenes spill og hans fokusering på kroppen går hånd i hånd med en kritikk av sivilisasjonens landevinninger som gjør mennesket handlingslammet. For å unngå dette, må man

2 Se f.eks. Nietzsches andre del av *utidsmessige betraktninger*: «Historiens nytte og unytte for livet», i Nietzsche 2013: 77–155.

3 Nansen 2003: 69–107.

4 Sst. 73.

gi avkall på sivilisasjonslivet. Menneskets fremskritt ligger i en ny prioritering av livskreftene, av sansene. Det er uberørte naturområder som er energigivende og helsebringende, både når det gjelder den mentale og den kroppslige helsen. For Nansen er disse områdene ikke mindre enn «et fortrinlig sanatorium for nervesvage og nedbrudte mennesker».[5] Slike tanker er typisk for et vitalistisk syn. Det er viljen og handlingskraft som prioriteres på grunnlag av enkel livsføring i takt med naturen, hva enn det måtte bety. Denne lengselen etter det autentiske, etter «the real life», fører til at man oppsøker livsfiendtlige områder: Vinterreise-motivet ser dagens lys.

I Ibsens siste skuespill, *Når vi døde vågner*, er det karakterene Maja og godseier Ulfheim som kroppsliggjør vitalismen. Også i dette dramaet spiller snø en avgjørende rolle. Ulfheim, fjellets mann og bjørnejeger, snakker overfor Maja på en så sensuell og anskuelig måte om det enkle livet i fjellet at hun også lengter dit. Når Maja til slutt drar til fjells sammen med ham, for å se om det er sant «alt det vidunderlige han forteller om fjellet»,[6] oppfatter hun det som hun har våknet fra en dødslignende søvn. Det utspinner seg følgende samtale mellom henne og professor Rubek:

> Fru Maja (*kommer nærmere)*. Jeg vil sette *livet* i stedet for alt det annet.
> Professor Rubek (*spottende*). Nei, vil *du* også det, lille Maja?
> Fru Maja. Jaha. Og så har jeg gjort et vers som er sånn: (*synger og jubler.*)
> Jeg er fri! Jeg er fri! Jeg er fri!
> Mitt fangenskaps liv er forbi!
> Jeg er fri som en fugl! Jeg er fri!
> Ja, for jeg tror jeg er vågnet nu – endelig.
> Professor Rubek. Det later nesten så.
> Fru Maja (*ånder av fullt bryst*). Åh, – hvor guddommelig lett det kjennes å vågne![7]

Dette er en slags «forløsnings-vitalisme», for å si det med Heinrich Deterings ord.[8] Det stikk motsatte representerer billedhuggeren Rubek. Han er såpass opptatt av fortiden og av sin kunst at han har blitt handlingslammet. Han kroppsliggjør en slags estetisisme, og hans estetiske

5 Sitert etter Wærp 2017: 162.
6 Ibsen 1972, bind III: 521.
7 Sst. 541.
8 Detering 2005: 177.

livsholdning fører til at han mislykkes i livet. Hans liv ender sammen med Irenes, som tidligere var hans modell, i et snøskred. Snøen utsletter det synlige, men er ledsaget av ordene «Pax vobiscum!» til diakonissen. Dermed forankrer hun deres død i en kristelig tradisjon, siden det var den oppstandne Kristus som hilste på sine disipler med disse ord, ifølge evangeliene. Diakonissens ord blir riktignok skarpt motsagt. Til forskjell fra evangeliene refererer freden hos Ibsen ikke lenger til denne verden, men til en verden som ligger bortom vår, i intetheten så å si. Fred finnes, ikke lenger i selve teksten, i det teksten snakker om, men i det den tier om.[9] Når snøskredet, idet det etterlater en hvit flate, utsletter enhver form for tegn og mening, kan dette anvendes på skuespillet selv, fordi det ender med denne scenen. Det søm følger er det hvite papiret.[10] Slutten av *Når vi døde vågner* resulterer i en tom transcendens av ytterste radikalitet. For i Ibsens påfunn ligger jo også muligheten – som tankeeksperiment – at skredet ødelegger scenen selv. Og dette ville vært en fullstendig negasjon.

Mot slutten av 1900-tallet blir det tydelig at snø som litterært motiv er blitt til en motvekt mot moderniteten. Litteraturen om dette begrepet er blitt veldig omfattende, her skal det pekes på noen få trekk ved moderniteten som har vært viktige i denne studien. Moderniteten er blant annet kjennetegnet ved at et felles verdigrunnlag ikke lenger finnes. Fellesskapstanken går i oppløsning, og dette betyr at individet må selv finne sin plass på jorden. Sekulariseringen fører til at meningen med tilværelsen ikke lenger står fast på forhånd. Det moderne mennesket forholder seg kritisk overfor vedtatte dogmer og satser på selvrealisering. Prisen man betaler for en slik fokusering, er høy: Ensomhet og fremmedgjøring er kun to av mulige «følgesykdommer» av denne individualiseringsprosessen. Men hvor kommer satsingen på selvrealisering fra? En mulig forklaring ligger i opplysningstiden. Ifølge romantikerne førte opplysningstidens fokusering på fornuft til en ødeleggelse av fellesskapet fordi et felles verdigrunnlag ikke lenger ble akseptert på forhånd. Alt måtte underlegges rasjonell forklaring. I sin bok *Enlightenment, Revolution,*

9 Sst. 185.
10 Sst. 185.

and Romanticism forklarer den amerikanske filosofen Frederick C. Beiser dette på følgende vis:

> By bringing all forms of social and political life under criticism and making them satisfy the tribunal of reason, individuals more often than not come to short, as heteronomy. Before following an order or undertaking a task, they demand to know the reason why. If the answer does not meet the exacting demands of their reason, they are obliged to reject it. Thus radical criticism seems to lead not only to skepticism but to anarchism, by destroying all social obligation and communal feeling.[11]

Ifølge Frederick Beiser fører denne utviklingen til en oppløsning av fellesskapet, men også til det Beiser kaller en «lost sense of unity with nature».[12] Oppløsningen fører nesten *nolens volens* til økt selvransakelse, en form for selvrefleksjon fordi subjektet er tvunget til å kartlegge livet sitt på en ny måte. Tap av fellesskap og tap av «sense of unity with nature» kan lett føre til en form for ensomhets- og fremmedfølelse. Hvordan kan man så gjenvinne den tapte enheten? Ifølge romantikerne er det her kunsten kommer inn i bildet. «The task of the artist is to restore the magic, beauty, and mystery of the natural and social world, so that the individual can again feel at one with it.»[13] Kunst skal altså overta den rolle som religion og natur før opplysningen spilte, nemlig å stifte en form for fellesskap.

En annen modernitetsteoretiker som skal nevnes, er Max Weber og hans kjente formulering «avfortryllelsen av verden» («die Entzauberung der Welt»). Den tiltagende intellektualisering, rasjonalisering og sekularisering som kjennetegner moderniseringsprosessen, betyr ifølge Weber at verden mister sin magi. Han relaterer dette ikke til kunnskapsøkning, men til troen på at alt kan forklares, beregnes og beherskes på rasjonelt grunnlag, dersom man vil det.[14] Weber ser i denne prosessen en gjennomgripende intellektualisering som fortrenger andre vitensformasjoner,

11 Beiser 1992: 231.

12 Sst. 230.

13 Sst. 231.

14 Weber 1936: 39: «Den økende intellektualisering og rasjonalisering betyr altså *ikke* en større og større almen kunnskap om de livskår man eksisterer under. Men den betyr noe annet; bevisstheten om eller troen på at, dersom man *bare vilde*, *kunde* man når som helst få vite det, at det altså prinsipielt ikke finnes noen hemmelighetsfulle uberegnelige makter som griper inn, men at man – i prinsippet – kan *styre alle ting ved beregning*. Men det igjen betyr: verden mister sin magi (die Entzauberung der Welt).»

så som magiske eller naturmytiske. Sett fra dette perspektivet kunne man kanskje si at kunstens oppgave består nettopp i en «refortryllelse» av verden, ikke bare for å stifte fellesskap, men også for å tilfredsstille de metafysiske behov som menneskene til alle tider har hatt. Kunsten «vet» at selv når alt er blitt forklart rasjonelt, er våre «livsproblemer» ennå ikke blitt berørt, for å bruke et Wittgenstein-sitat.[15]

På bakgrunn av formelen til Max Weber er det lett å se at snø kan oppfattes som motvekt mot rasjonaliseringsprosessen. Den greier å fortrylle verden på nytt, idet den gjør verden annerledes, som kanskje eneste naturfenomen, uten å ødelegge den. Den gir verden, for å formulere det litt patetisk, dens magi tilbake siden den kan oppfattes som et «under», som Anne Grete Preus så fint synger i sin kjente vise om snø. Denne «refortryllelsen» kan beskrives på forskjellige måter: som det sublime i filosofisk-estetisk henseende, eller, i poetologisk henseende, som en form for avrealisering. Avrealisering betyr også fremmedgjøring; dikterne gjør den empiriske virkeligheten fremmed i forhold til leserens syn. Dette er en prosess som utspiller seg i språk. Representasjonsproblematikken med tanke på språkets uttrykksfunksjon skyver seg i forgrunnen. Fokuset flyttes dermed over til det retoriske, og formålet med denne studien er nettopp å undersøke snøens retorisitet. Også snø har sin «grammatikk», som kan oppdages dersom man forsker og leser sakte. Tittelen til denne boken henspiller på dette aspektet ved snø. Ifølge Språkrådets ordbok betyr ‹formel› blant annet et «konsist, generelt uttrykk, ofte symbolsk, som sammenfatter en regel eller lov». Med glimt i øyet kan det sies at de seks formlene som danner bokens skjelett, tilsvarer de seks kantene et snøkrystall er sammensatt av.

Dersom man leser snøtekster som motdiskurs mot moderniteten, kommer man kanskje ikke utenom Zygmunt Baumans modernitetsteorier. Ifølge den polsk-engelske sosiologen er moderniteten kjennetegnet ved at den vil utrydde det ambivalente, altså det uentydige. I sin bok *Modernity and Ambivalence* fra 1991 skriver han:

15 Wittgenstein i Tractatus, 6.52: «We feel that even if all *possible* scientific questions have been answered, the problems of life remain completely untouched.»

> We can think of modernity as of a time when order – of the world, of the human habitat, of the human self, and of the connection between all three – is *reflected upon*; a matter of thought, of concern, of a practice that is aware of itself, conscious of being a conscious practice and wary of the void it would leave were it to halt or merely relent.[16]

Ifølge Bauman er altså ikke bare kampen for orden, og dermed mot det kaotiske, modernitetens kjennetegn, men også den vedvarende refleksjon om hvordan denne prosessen kan forbedres og holdes gående. Det er snakk om en orden som er basert på klassifisering og strukturering. Man gjør forskjell ved hjelp av binær tenkning. «To classify means to set apart, to segregate», skriver Bauman.[17] Selv om Baumans tese trolig er for enkel, kan det allikevel være tankevekkende å tolke snømotivet med denne teorien i bakhodet. For snø er i utgangspunktet et ekstremt ambivalent naturmateriale. Snøforskere er enige i at den er vanskelig å beregne og tilsvarende vanskelig å klassifisere. Det er nettopp denne snøens egenskap som forfattere utnytter når de bruker snø som et litterært motiv. De setter søkelys på det ambivalente ved snøen og formulerer dermed en slags motdiskurs mot moderniteten: «The waste of modernity», for å formulere det med Baumans ord.[18] Anne Grete Preus har et poeng når hun synger i den kjente låten som nevntes før: «Takk for den unyttige snø / Til bry og til besvær.» Fra et nytteperspektiv er snø unyttig og til besvær, men den er «himmelsk korrekturlakk» i forhold til den instrumentelle fornuften som sikter til det entydige.

Som motivstudier følger lesningene ikke én bestemt teori, men de holdes sammen av fenomenologien med tanke på metoden. Som filosofisk metode er fenomenologien ytterst komplisert. Det er særlig de følgende, grunnleggende trekkene som denne studien går ut fra. Fenomenologien er opptatt av tingene som fenomen. Det vil si hvordan disse kommer til syne for oss. Den sier ingen ting om hvordan tingene faktisk er. En ting kan komme til syne på helt forskjellige måter, og det er nettopp det fenomenologien er interessert i. Så kan snø fremtre som en hvit flate eller en snøstorm. Fenomenologien er interessert i mulighetsbetingelsen for

16 Bauman 1991: 5.
17 Sst. 1.
18 Sst. 15.

erkjennelse, den er altså opptatt av samspill mellom fenomenet og den som iakttar. Iakttageren må kvitte seg med alle forutinntatte meninger og fordommer, kvitte seg med en tidligere forståelsesramme, for å erkjenne fenomenet slik det kommer til syne. Dette er den fenomenologiske reduksjon med hvilken man prøver å komme bak den såkalte «naturlige innstilling». Denne innstillingen er karakterisert ved noen grunnantagelser, for eksempel at verden eksisterer uavhengig av vår bevissthet. Den fenomenologiske reduksjon fører nå tilbake til bevisstheten som først bygger opp den naturlige innstilling. Dette nevner jeg fordi jeg tror at en god del av de foreliggende snøtekstene nettopp kan oppfattes som en slags fenomenologisk utforskning av erkjennelsens forutsetninger. Særlig tydelig er det hos Wallace Stevens. Hans dikt «The Snow Man» kan forstås som en fenomenologisk reduksjon der det granskes mulighetsbetingelser for erkjennelsen.

Med tanke på snømotivet betyr en fenomenologisk tilnærmingsmåte en nøye gransking av snø som fenomen og en nøye gransking av den som iakttar. Denne kan være enten en litterær skikkelse eller en forteller som iakttar på vegne av sine figurer, eller simpelthen det lyriske jeget i et dikt. Snø er ikke bare et naturfenomen som forandrer verden, den kan også ha fortryllende virkning på subjektet selv eller på den som iakttar snø. Samtidig kan snøens fortryllingspotensial være ansvarlig for tekstens kobling til det transcendente og for dens metapoetiske dreining. Interessen gjelder spørsmålet hvordan dette naturmaterialet iakttas og omfunksjonaliseres til et litterært motiv med tanke på det jeg kaller tekstintensjon. Lesningene er styrt av en tilnærmingsmåte som, ideelt sett, ikke er forutinntatt. Snøens hvite flate skulle også være forfatterens egen, men dette er neppe mulig. Men som et ideal burde dette opprettholdes.

Fokuset skal ligge på tekstene («tingene selv») og ikke på deres forfattere, på biografiske fakta eller andre litteraturhistoriske konstellasjoner. For som snø ikke har en opphavsmann, med mindre man antar Gud, så har også litterære tekster ingen opphavsmann. Lesningen foregår mellom leseren og teksten, ikke forfatteren. I en tekst kan det være mange ting forfatteren ikke har peiling på. En tekst emansiperer seg fra forfatteren i øyeblikket denne begynner med skrivingen. Forestillingen om at det er en mening som går teksten forut, og at leserens dechiffreringsarbeid

gjelder denne meningen, er ikke holdbar. De hermeneutiske problemene oppstår ved overgangen fra tanke til tekst. Tekstens mening realiseres kun i lektyreprosessen, og her kan forfatteren aldri være sikker på at leseren forstår på samme måte som han selv. Man kan også si at vi har å gjøre med en samtale mellom tekst og leseren. Denne kommuniserer med teksten, ikke med forfatteren. En leser finner én mening, andre lesere ville kanskje komme på noe annet. Dette betyr ikke at alt er mulig med tanke på teksttolkning, fordi en tekst er forankret i en spesifikk historisk situasjon som leseren burde ta hensyn til. De foreliggende lesningene forsøker å analysere tekstenes særpreg idet de legger stor vekt på deres retorisitet, så å si.

Enda snø ses som amorf hvit masse i utgangspunktet, har den samtidig en tydelig struktur ettersom den er sammensatt av enkelte snøkrystaller. Men strukturen kan ikke ses, den er liksom skjult i snøen. Et fenomenologisk blikk må derfor iaktta to prinsipper samtidig. Struktur og formløshet må ses under ett. Fra et litterært perspektiv betyr det at man må prøve å dechiffrere det amorfe for at strukturen kan bli synlig, samtidig som det amorfe faktisk også kan ha mening. Snøens retorisitet viser seg ikke bare i en påfallende iscenesettelse (blottleggelse) av retoriske virkemidler ved skildringer av snø. Det retoriske i form av allusjoner og sitater viser seg også i tekstenes tendens til å trekke inn den kulturelle tradisjonen i form av andre litterære tekster, bilder, sitater og lignende. Dette ser man for eksempel særlig tydelig hos Durs Grünbein, Paul Celan, Yves Bonnefoy og Tor Ulven.

I romantikken legges grunnsteinen for en litteratur som ikke lenger følger klassisismens regelverk med sitt krav på mimesis. Den nye kunsten er autonom og amimetisk. Autonomibegrepet betyr ikke at kunst skal stå avsondret fra menneskets livsverden. Tvert imot. Autonomi sikter kun til kunstens stilling i forhold til andre krav som rettes mot den. Den får være seg selv nok, og står ikke lenger i andres tjeneste.[19] Romantisk poetisk fantasi har riktignok naturen og det empiriske som utgangspunkt, men bare for å gjøre seg fri fra den. Romantikerne oppdager språkets egenverdi, og

19 Jf. Åslund 2009: 16: «På midten av 1800-tallet var den idealistiske filosofiens bestemmelse av kunsten og diktningen som en autonom sfære for lengst etablert som gyldig forståelsesramme.»

forestillingsevnen er ikke lenger knyttet til virkeligheten, men emansiperer seg fra den.[20] Den romantiske dikteren Novalis sammenligner språk med matematiske formler og betoner at språk er «en verden for seg selv».[21] Han oppfatter språk som et slags lukket system som kun henviser til seg selv. Språkets referensielle side kan ifølge romantikerne ikke lenger tas for gitt. Hvis en dikter vil uttrykke en slik tanke via naturbilder, havner han lett på naturmaterialet snø. For dens evne til å lage en hvit flate, til å «overskrive» jorden og fortrylle den, spiller den amimetiske poetikken i hendene. Snø kan sies å være en pådriver av en moderne estetisk posisjon som er kjennetegnet ved en kritisk holdning overfor språkets referensielle side. Snømetaforer brukes for å underminere en mimetisk lesning.

I denne boken belyses dermed forholdet mellom snø og modernitet fra et dobbeltperspektiv: på den ene siden sosiologiske problemer knyttet til individets stilling og selvforståelse i moderniseringsprosessen (stikkord: oppløsning av fellesskapstanken, sekularisering, individualisering og identitetskrise), og på den andre estetiske problemer knyttet til representasjonskrisen. Det dreier seg om idealtypiske forskjeller som brukes for å kunne bearbeide stoffet. I praksis overlapper de.

Som antydet tidligere er boken konsipert som en motivstudie. Dette krever kanskje en forklaring, for et motiv kan være mange forskjellige ting. Jeg følger Wolfgang Kaysers definisjon, formulert i boken *Das sprachliche Kunstwerk*.[22] For Kayser er et motiv en bestemt menneskelig situasjon som gjentar seg. Derfor peker motivene på et før og etter. Det oppstår en situasjon hvis spenning krever en løsning. Motivene kan forstås som en bevegende kraft som rettferdiggjør betegnelsen ‹motiv›, ettersom ordets etymologi tyder bevegelse.[23] Dette er et viktig poeng i vår sammenheng. For snø kommer og forgår igjen. Hvordan sceneriet forandrer seg når snøfall setter inn, eller når snøen har lagt seg, er noe forfatterne av de analyserte tekstene er opptatt av. Men det skjer ikke bare noe med sceneriet; tekstene våre er også opptatt av spørsmålet hvordan snø påvirker den som iakttar. Også han blir en annen i mentalt henseende

20 Se Vietta 1970: 36.

21 Sitert etter Vietta 1970: 35.

22 Se Kayser 1961: 59–71.

23 Sst. 60: Fra latin *movere*, som betyr ‹bevege›.

når snøfallet setter inn. Ved snømotivet burde man derfor ikke først og fremst tenke på et motiv koblet til handling. Det står snarere i slektskap med et lyrisk motiv, som i likhet med snømotivet også kan fungere som en stemningsbærer.[24] Det skaper en atmosfære som kan fungere som en skjult leseinstruks. Hvordan snømotivet påvirker tekstens særpreg, er et spørsmål denne studien er interessert i.

Når det gjelder prosaverkene som tolkes, er snømotivet ikke først og fremst koblet til litterære skikkelser, men til en bestemt historisk konstellasjon. Dette ifølge tesen om at snøens oppvurdering i litteraturen kan forstås som refleks på moderniteten. De forskjellige aspektene som kobles til snø (kritikk, reise, poetikk, transcendens, minne og epistemologi) kan alle leses som reaksjon på problemstillingene den oppkommende moderniteten er knyttet til. Så kan de metafysiske aspektene som snøtekstene er opptatt av, forstås som reaksjon på Webers diagnose om modernitetens avfortryllelse av verden. Rasjonaliseringen og det instrumentelle fornuft derimot fører til en oppvurdering av et «alogisk» poesispråk som nettopp forener motsatte områder. Dette er noe som kjennetegner poetisk språk generelt, men snømotivet inntar her kanskje en særstilling idet den hvite, tildekkende snøflate først skaper forutsetningen for en ny formulering av verden. Det ambivalente som kjennetegner snøtekster, kan forstås som et svar på modernitetens ønske om entydighet.

Utvalget av primærtekstene er til en viss grad basert på forfatterens subjektive syn og vurdering. Visse synspunkter har derimot tross alt påvirket utvalget. Så har jeg utelukket bestemte sjangre, som for eksempel barnebøker og dramatiske tekster. Barnebøker har andre sjangerkrav enn voksenlitteratur, og dette fører til at deres snømotiv ikke passer til rasteret som brukes her. Et prinsipp som ligger til grunn for utvalget, er dessuten at tekstene skal foreligge på norsk, eller i det minste på dansk eller svensk. Denne boken ønsker seg en leser som sjekker argumentasjonen, helst med primærkildene foran seg. Tekstene som analyseres, er ikke egnet for en rask, «konsumerende» lesning. Det samme kan sies om denne studien. Den bør leses sakte og utforskende. Jeg har derfor lagt stor

24 Sst. 63. Kayser nevner for eksempel ‹soloppgangen›, ‹natten› eller ‹avskjed› som typiske lyriske motiver.

vekt på at tekstutdragene det refereres til har kommet med i avhandlingen. Bortsett fra *Neiges* av Saint-John Perse foreligger alle tekstene på et skandinavisk språk. For at leseren kan følge med, gjengis dette diktet på fransk og engelsk i appendikset. Manglende oversettelser er rett og slett grunnen til hvorfor visse forfattere, som eksempelvis Gerhard Meier og Robert Walser, som begge to er ypperlige «snødiktere», ikke kunne tas hensyn til.

Ellers skal det ikke bare analyseres kjente tekster, så som *Is-slottet* av Tarjei Vesaas, men også litteratur som kanskje er mindre kjent, men som er viktig i argumentasjonens gang. Det dreier seg om litteratur av ypperste slag, og boken regner med leserens nysgjerrighet. Studien er komparativt anlagt. Det har ikke vært en målsetting å gjøre snø til et nasjonalt anliggende. Tvert imot. Noen vil kanskje savne den slaviske litteraturen. I russisk litteratur, for eksempel, kan man finne glimrende eksempler på snø og snøstormskildringer.[25] Men siden en filologisk forsvarlig tolkning etter min mening burde være basert på tekstens originalspråk, måtte den slaviske litteraturen falle bort. Dette siste poenget forklarer også hvorfor sitatene gjengis både i originalspråk og i oversettelsen. En oversettelse må nødvendigvis være en omdiktning som skiller seg mer eller mindre fra originalen. Jeg ønsker derimot at den filologisk interesserte leseren skal ha mulighet til å sjekke resonnementet i denne boken selv.

Argumentasjonen er den følgende: Boken starter med et kapittel som tar for seg forfattere som bruker snømotivet samfunnskritisk, men uten at motivet ville påvirke selve skrivemåten. Kiellands forteller står urokkelig fast i sitt slakt av prestestanden. Snømotivet knyttes til en samfunnsmodell som er på vei ut takket være den oppkommende moderniteten. Allerede hos Lie ser man derimot at snø er blitt til et mindre entydig materiale. Den står både for det gamle og det nye. Til dette uavgjorte passer også en måte å fortelle på som er karakterisert ved en mindre selvbevisst forteller, om man kan uttrykke seg på denne måten. Lies forteller trekker seg tilbake og tenderer til å la sine figurer snakke. Han later ikke lenger som om han har suveren oversikt over handlingen og innsikt i

25 Vladimir Sorokins roman *Snøstormen* kan leses som en reise gjennom de mest kjente snøstormskildringer i russisk litteratur. Den er oversatt til norsk og kom i 2013 på Flamme Forlag.

karakterene. Men vi kan legge merke til at selve stilen, altså den impresjonistiske måten å fortelle på, ennå ikke utfordres ved hjelp av snømotivet.

Det skjer imidlertid i det etterfølgende kapitlet, hvor snømotivet ikke bare brukes for en drøfting av samfunnet, men også for en drøfting av realismen. Stifters forsøk på å beskrive snø så nøye som mulig fører til en implisitt forhandling av poetologiske spørsmål som er knyttet til hans realistiske prosjekt. Hans forsøk på å beskrive snøfall så realistisk som mulig fører tendensielt til realismens kollaps. Vi ser i dette kapitlet en utvikling fra Stifters frykt for det tomme rom (*horror vacui*) til det motsatte, en postmodernistisk forkjærlighet for det tomme rom (*amor vacui*), som vi møter hos Peter Høegs frøken Smilla og hennes lengsel etter Grønland.

Analysen av prosatekstene skal vise at vinterreiser kan forstås som forhandlinger av spesifikke modernitetserfaringer som fortoner seg annerledes hos Stifter og Jensen. Hos Stifter må en refortryllelse av verden til for at samfunnet kommer i balanse igjen. Jensens fortelling kan derimot snarere leses som et slags rekviem over det førmoderne bondesamfunnet. Med Peter Høeg og Ragnar Hovland er vi kommet inn i postmodernismen. Høegs snømetaforer er utpreget ambivalente. Smillas forkjærlighet for snø grunner i dens åpenhet i semantisk henseende. Hos Ragnar Hovland speiler vinteren derimot karakterenes krise, men utstrakt bruk av snømetaforer finnes ikke i denne romanen. Den kan imidlertid være spennende å analysere ikke bare med tanke på en mulig allusjon til Schuberts *Winterreise*, men også med tanke på karakterenes hang til refleksjon og det burleske der det konkrete landskapet knapt nok spiller en rolle.

Fra kapitlet «Snøpoetikk» av forflyttes fokuset litt idet vi ikke bare trekker inn forholdet mellom individ og samfunn, men kobler dette forholdet til språk. I de etterfølgende kapitlene har vi å gjøre med en representasjonsproblematikk, og poetologiske spørsmål som er knyttet til mimesiskrisen, står i forgrunnen. Her står estetiske problemstillinger sentralt som riktignok også er knyttet til moderniseringsprosessen. I kapitlene «Snøpoetikk», «Snøtranscendens» og «Snøminne» settes språkets mimetiske funksjon under debatt, og denne representasjonskrisen relateres til forskjellige aspekter ved snømotivet: poetikk, transcendens og minne.

Det er en språkkrise som gjør seg gjeldende i løpet av modernitetens fremvekst. Individet, både hos Schubert og hos Bull, sliter ikke bare med å oppleve tilværelsen som meningsfull, det sliter også med en språkkrise. Det er påfallende at hallusinasjonene og drømmeriene til Bulls nattevandrer også kan leses som uttrykk for det prekære ved språkets referensielle side. Hans angst grunner kanskje også i hans tapte tillit til språkets mimetiske funksjon. Det er et kriserammet individ som legger ut på en vintervandring. Schubert og Bull snur vandringstradisjonen på hodet. Rousseau, for eksempel, kunne ennå skrive: «Aldri før har jeg tenkt så intenst, eksistert så intenst, sett så intenst, vært meg selv så intenst, om jeg våger å si det slik, som under mine reiser alene og til fots.»[26] Dette sitatet fra Rousseaus *Bekjennelser* viser et helt annet syn på vandringstilværelsen. Riktignok er også Rousseaus vandrer i konflikt med sivilisasjonenes skinnverden, som han gir avkall på. Det å være alene, er her forutsetningen for en autentisk livserfaring. Men til forskjell fra Rousseau forsvinner ikke problemet til vintervandreren hos Bull og Schubert når han er alene. Den intense livsfølelsen som Rousseaus vandrer snakker om, er hos dem derimot et resultat av en transcendent erfaring. Rousseau kobler vandringsmotivet til en intakt identitetsfølelse og til det autentiske generelt. Det stikk motsatte gjelder på en vinterreise der alle disse elementene står på spill. Vinteren og snø torpederer de faste koordinatene som muliggjør orientering, både med tanke på det ytre og det indre rommet. Poetene har alltid visst om det. Tomas Tranströmer skriver i «Vinterns formler»: «Och det som var ‹jag› / är bara ett ord / i decembermörkets mun.»[27]

Snøens potensial radikaliseres ytterligere hos Tor Ulven. I hans forfatterskap speiler den frosne naturen ikke lenger subjektets frosne indre. Forkjærligheten for det forskjellsløs hvite rommet som uttrykkes i Ulvens tekster, grunner i en forsvinningspoetikk. Ulven bruker snøens tilslørende og utviskende egenskap for å la sine skikkelser forsvinne. Dermed har snømetaforikken nådd et punkt av ytterste radikalitet.

Herfra fører en linje til det neste kapitlet, hvor vi har med «snøtranscendens» å gjøre. For Ulvens forestilling om en verden bortom mennesker, et

26 Sit. etter Gros 2019: 78.
27 Tranströmer 1979: 75.

usemantisert hvit rom, så å si, kan jo også være incitamentet for det transcendente, som spiller en sentral rolle både hos Børli og Bonnefoy. Hos sistnevnte kan man se dette allerede i samlingens første dikt. Her åpner et nedsnødd landskap opp for det transcendente, og denne erfaringen er koblet til et nytt språk. Et språk som sies å komme fra et naturfenomen, vinden, og som er skrevet med «tåspissen». Koblingen av en transcendent erfaring med metapoetiske trekk kommer også tydelig frem hos Hans Børli. Snølyrikken hans har gjennomgående metapoetiske trekk som forbindes med en epifani, en form for gudsåpenbaring som ikke kan gjengis med ord.

Denne aporien kjennetegner også kapitlet om minneaspektet ved snø. At det finnes erfaringer som det ikke kan settes ord på, er et hovedmotiv både hos Vesaas og Celan. Men det dreier seg om helt forskjellige erfaringer som ut over dette også er knyttet til forskjellige sjangre. Hos Vesaas er det protagonisten Siss som har gjort en erfaring sammen med Unn som ikke kan gjengis med ord. Denne tausheten er uttrykt med snømotivet. Landskapet rundt Siss blir nedsnødd og forvandles til en stor stillhet. Alle mulige spor etter Unn utviskes, samtidig som snøen også fungerer som incitament for minneprosessen til Siss. Dette dialektiske elementet ved snø finnes også hos Celan. Også hans snø er janushodet. Den både tildekker og avdekker samtidig, og fungerer på denne måten som metafor for glemsel og erindring.

Kanskje enda mer abstrakt er kapitlet om erkjennelsesteoretiske implikasjoner av snømotivet. Den hvite flaten som snø produserer, inviterer til en drøfting av epistemologiske problemstillinger. Så knytter Durs Grünbein livet til Descartes og hans filosofiske prosjekt til en voldsom snøvinter i 1619, som tvinger filosofen til et lengre opphold, et sted i Sør-Tyskland. Det nedsnødde landskap fungerer som incitament for Descartes' filosofiske prosjekt. Både den litterære skikkelsen Descartes og taleren i diktet til Wallace Stevens er opptatt av forholdet mellom virkelighet og erfaring. De spør i hvilken grad det er mulig å nå frem til sikker kunnskap uten å blande inn menneskelige fordommer (i form av en allerede godtatt viten) og følelser. Dette tankeeksperimentet prefigureres hos H.C. Andersen, i hans eventyr *Sneedronningen*. Den lille gutten Kay leker «Forstands-Isspillet» og er i ferd med å dø, men forløses av Gerdas varme tårer.

Kapitlet «Snø fra i fjor» skiller seg litt ut fra de andre idet det har et mer kulturhistorisk innslag, som tittelen allerede antyder. Riktignok refererer også denne tittelen til et litterært verk, men uttrykket har løsrevet seg fra den opprinnelige konteksten og er kommet på folkemunne. I Frankrike og Tyskland er det blitt til et bevinget uttrykk som brukes for å betegne tidens løp; at alt er underlagt tidens strøm og at det aktuelle fort kan være utdatert. «Snø fra i fjor» sies det når man synes at emnet er utdatert at det ikke lenger er verdt en samtale. Interessant nok uttrykkes dette med snø. Det andre delkapitlet er i utgangspunktet en tolkning av et maleri av Pieter Bruegel den eldre med tittelen «Kongenes tilbedelse i snøen». Bildet regnes som det første i europeisk kunsthistorie som fremstiller snøfnuggene. Bildet knyttes til spørsmålet hvor lengselen etter julesnø kommer fra. Forestillingen om «White Christmas» er en kulturelt formet stereotypi eller klisjé som riktignok har sine røtter i en lengsel etter en transcendental erfaring, ifølge bokens tese. Med *Neiges* av Saint-John Perse er vi omsider kommet tilbake til det litterære feltet igjen. Hans tette og kompliserte diktsamling tas med fordi den kan leses som en sammenfatning av alle aspektene ved snø som har vært viktige i denne studien.

KAPITTEL 1

Snøkritikk[1]

Snø utjevner motsetninger, den runder kanter og demper lyd. Dens nivellerende og kvelende egenskap kan brukes metaforisk for en kritikk av samfunnet, idet det hvite og rene avsløres som bedrag. Politisk stagnasjon skildres gjerne med kuldemetaforer. Vinterreisemotivet som skal analyseres i kapittel to, kan ha en slik politisk kobling. Det tydeligste eksempel i skandinavisk sammenheng er kanskje *Vintersagan Sverige*, Göran Palms mammutverk på 1400 sider, som han skrev i årene 1984–2005. Skrevet i blankvers, fungerer Palm som samfunnsrefser som dissekerer samfunnet fra desidert venstre hold. Han viser til en tradisjonslinje av vinterreiser som har sine røtter i tysk litteratur. Fortelleren nevner Heinrich Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* og Wolf Biermanns verk med samme tittel fra 1972 som sine forbilder allerede i verkets første kapittel.[2] Begge to har en satirisk-politisk agenda idet de harselerer over den politiske stagnasjonen i sine land. Men siden naturfenomenet snø ikke spiller en sentral rolle i slike tekster, skal de ikke tas opp i denne studien. Det virker som om en satirisk, tidvis også polemisk stil er uforenlig med en fenomenologisk gransking av snø. Motivet virker påklistret og gjennomsyrer i liten grad tekstens komposisjon. Jeg har derfor valgt to romaner der snø fungerer som et hovedmotiv i fortellingen. Hos Alexander Kielland ser man det allerede i det første kapitlet, der det nedsnødde landskapet står for et samfunn som har frosset fast i tradisjonen.

Alexander Kielland: *Sne*

Alexander Kielland og Jonas Lie bruker snømotivet for et oppgjør med samfunnet, men på helt forskjellige måter. Kielland er ikke ute etter nye

1 Kapittel 1 er utgitt tidligere: Seiler, Thomas 2020: Snø og samfunnskritikk – snømotivet i Alexander Kiellands *Sne* (1886) og Jonas Lies *Familien paa Gilje* (1883). *Studia Scandinavica*, 24 (4), 49–70. https://doi.org/10.26881/ss.2020.24.03

2 Se Palm 2016: 28 f.

snømetaforer på bakgrunn av en nøye gransking av naturfenomenet. Tvert imot bruker han snø som amorf masse som funksjonaliseres til et bestemt formål; materialet i seg selv er derimot snarere uinteressant. Dette gjelder ikke for Jonas Lie. Han utfolder en slags snødialektikk, som skal granskes i kapitlets annen del. Lies snø har både positive og negative konnotasjoner. Men begge forfatterne vil peke på samfunnets skjevheter ved hjelp av snø. La oss først se på Alexander Kiellands roman *Sne* fra 1886.[3]

Romanen er et voldsomt oppgjør med prestestanden og statskirken. Tore Rem kaller den en av Kiellands «skarpeste bøker».[4] Protagonisten er den selvtilfredse presten Daniel Jürges som provoserer forlovelsesbrudd mellom sønnen, Johannes, og hans forlovede, Gabriele Pram. Hun er en frisinnet ung kvinne og overbevist om at Johannes ikke vil jobbe som prest etter ferdig utdannelse. Johannes er inne i en lojalitetskonflikt mellom sin far og Gabriele Pram, fordi faren vil at sønnen skal følge kallet. Til slutt gir sønnen etter og følger i farens fotspor. Men Gabriele tilpasser seg ikke, slik faren til Johannes har forventet. Hun slår opp forlovelsen og forlater prestegården. Bokens første kapittel er viet snøen, som fungerer som et ledemotiv gjennom hele fortellingen. Dette understrekes også ved slutten, der snømotivet igjen tas opp, og snøens fremstående rolle forsterkes via tittelen.

Bokens første setninger risser opp en kontrast mellom snø og vann. Det kommer tydelig frem at vann konnoterer liv, mens snø derimot er konnotert med døden, med det uniformerende og det utjevnende:

> Når sneen faller efter storm – tett, tung og nøiaktig – utfyller fordypninger, jevner spisser og skarpe kanter, da er det underlig å tenke seg, at dette er det samme vann, som kan risle og hoppe, skumme som røk i fossen og finne vei med modige strømbølger ut i det frie blå hav. (7)

Snø fremstilles her ikke bare som et utjevnende materiale, den er også «tett» og «tung». Denne vektmetaforen føres konsekvent videre i det første kapitlet: «… at dette er det samme vann, der kan ligge og trykke hustakene som tung død sne, bøie trær og grener og stenge veiene fra mann

---

3 Sitert etter hundreårsutgave av Kiellands *Samlede verker*, bind VII, Oslo: Gyldendal 1949.
4 Se Rem 2002: 101 og 157.

til mann» (7). Komprimert dukker den også opp ved bokens slutt. Her risses det opp en motsetning mellom havet og snøens dødelige immobilitet. Siste setning lyder som følger: «Derfor rullet det tålmodige hav rolig sine bølger mellem stener og skjær, mens sneen ennu falt tett og tung over det hele land» (133). Etter å ha etablert motsetningen mellom det levende og det dødelige, kommer en ny kontrast inn i bildet, den mellom verden utenfor og verden innenfor, det vil si inne i husene. Snø og kulde gjør at folk trekker seg innendørs: «Alle veier stengtes; og hver husstand møttes i ovnskroken for å se på de samme ansikter og følges sammen i den lille optrådte ring av deres egne verdensfjerne tanker» (8). Motsetningen «mellem inne og ute» (8) er en motsetning mellom åpenhet overfor verden og nye idéer versus den innestengte selvtilfredshet og den mektige tradisjonen. Fortelleren nøyer seg ikke bare med å etablere motsetningen, men legger ikke skjul på hvor hans sympatier ligger.

Kielland er ganske nøye med å bygge opp snømetaforikken på bakgrunn av den innledende karakteriseringen av snø som «tett, tung og nøiaktig». Disse ord tjener i det følgende til en antropomorfisering av bygningene. «Halvkvalt under sneen lå bondens hus – tunge og lave, motløse og lik hinannen, med små forsiktige vinduer, der voktet på sitt og lot, som om de ingen ting så» (10). Skildringen går fra det ytre (været) til bygningene for å ende opp hos folk på bygda. For ikke bare bondens hus er motløst, også han selv er det på grunn av den tunge snøen: «Alle de bekymrede og betrengte, som satt innsnedde i sig selv i tvil og bekymring …» (11). Som hus tynges ned av snømassen, tynges folk ned i dårlig samvittighet, de er «innsnedde i sig selv». Kielland bruker dermed snømetaforen for å formidle et bilde av allmenn isolasjon. Snø som naturfenomen ses ikke dialektisk. Den oppfattes ikke som et materiale som rommer potensial for både det livsbejaende og det livsnektende. Kiellands snø er utelukkende negativt farget. Den er tung, kveler all form for liv, isolerer folk fra hverandre og den gjør melankolsk. Den nedsnødde landsbygda får gjennom snøen noe uunngåelig. Dette inntrykket forsterkes fordi snømotivet kobles sammen med pastor Jürges' oppfattelse av kristendom som en legitimerende og stabiliserende ideologi. Men enda Kielland ikke bruker snømotivet dialektisk, har han snøens konsistens for øye. Snø er ikke noe annet enn vann; dette holder fortelleren fast ved

begynnelsen av romanen. I sammenkoblingen med vann og vårmotivet ligger også tanken på at de nye politiske idéene *nolens volens* vil komme en dag: «… våren, som skulde sende all den døde sne til sjøs i modige blå strømbølger og fylle dalene med løvlukt og fuglelyd og lufte ut i de kvalme ovnskroker» (12).

Kiellands enten-eller-holdning i forbindelse med snø understrekes med billedbruken. «Hele prestegården blev nøiaktig oversnedd inntil den minste list langs vinduskarmen; – selv oppe på knappen av flaggstangen stablet snefillene sig forsiktig sammen til en høi topp» (8). Snøens «nøyaktighet» består i en grundig «whitening» av alt. Den gjør ikke forskjell på folk. Hele første kapitlet munner ut i en enten-eller-konstellasjon. Det finnes kun to måter å leve på: enten velger man å være ute, eller velger man å være inne. «Enten lunt og varmt i en ring eller ensom utover viddene, enten følges trygt og beskyttet med de andre rundt omkring sig selv, eller selv gå sin egen vei i sneen» (14). Det første kapitlet tematiserer dermed romanens tema i allegorisk form.

Snø og pastor Jürges' estetiske idealisme

Romanens konflikt mellom konservativ, dogmatisk religiøs tenkning versus de nye frisinnete idéene understrekes gjennom snømetaforikken. Pastor Jürges, og i forlengelse også sønnen hans, Johannes, foretrekker det rene, hvite, jomfruelige som er knyttet til snø. Denne siden ved snøen imøtekommer Daniel Jürges' «livsanskuelse», som fortelleren ville kalle det. Han gir seg tilfreds med en slags teatralsk illusjon som snø står for fordi den skjuler landskapet under et hvitt teppe. Det hvite landskapet virker nokså uskyldig og rent. Dette er selvfølgelig en illusjon, men en illusjon som Daniel Jürges sier seg tilfreds med. Han utvikler til og med en estetisk holdning som er basert på denne illusjonen: «Ti det var så aldeles motstridende mot hans hele natur å ha det heslige for øie. Hans livsanskuelse var ideell, og de klassiske studier hadde bøiet hans ånd mot det skjønne og gode» (24). Jürges er representant for en klassisk idealisme, der idéene står som det primære overfor den materielle verden og har høyere verdi. Dette uttrykkes gjennom snøens dekkende egenskap som symbol for den «ideelle livsanskuelse» til pastor Jürges. Analogien

er frappant. Snø skjuler den materielle verden eller de materielle forhold. Den utjevner og etterlater et teppe som kan oppfattes som et ideal. Snøteppet skjuler alt «det heslige» og gjør landskapet rent og uskyldig. Med andre ord: Snø fungerer som et symbol for Daniel Jürges' forståelse av kristendommen. For også han prøver å dekke over reelle konflikter med sin kristelige sjargong. At snø er liksom pastor Jürges' element, ser man også i forbindelse med oppussingen av uthuset: For å kjøre tømmeret hjem, er han avhengig av et solid snøteppe: «… men når det nu engang er gjort, og tømmeret ligger der ferdig, så får I se til å få det kjørt frem – og det både fort og snart, for det lider mot førefall, og sneen er ikke til å stole på lenger nu» (20).

Pastor Jürges' estetiske idealisme symboliseres i romanen med den rene snøen som legger et teppe over de konkrete forhold, slik at alt skinner hvit. Metaforisk sett har snøen utelukkende denne uniformerende egenskap i Kiellands roman. Gabriele Pram derimot liker når snøen tas i bruk. Man kunne også si at hun er interessert i det som ligger under snøen. Hun gir seg ikke tilfreds med overflaten, men vil komme til bunns av hva den skjuler. Herfra fører en direkte tråd til det ordtaket som tjener som nøkkel for forståelsen av konflikten som utspinner seg mellom Daniel Jürges og Gabriele Pram. I kapittel syv snakker pastor Jürges om den «blinde og urene omstyrtelsesiver» i følgende ord:

> Og vi, som således har fått anledning til likesom å se saken fra begge sider, vi vet, at en reform kun kan bli en sann og virkelig reform der, hvor forholdene er modne for den; og vi kjenner tilstrekkelig følgene av den blinde og urene omstyrtelsesiver, hvor langt ut over mål og måte den løsslupne lyst til forandring fører forfengelige og maktsyke mennesker – hvor usigelig lett det er å kaste barnet ut med vaskevannet. (78)

Det er igjen det «urene» som Daniel Jürges bemerker. Han foretrekker det entydige og har mindre sans for det mangetydige. Derfor greier han ikke å fatte ordspråkets ambivalens. Det er Gabriele Prams oppgave å gjøre han oppmerksom på det. Hun påstår at det nettopp ikke er så lett å kaste barnet ut med badevannet. Hun peker på innholdsplanet av ordspråket og dekonstruerer på denne måten dets overførte, tilsynelatende entydige mening, som Daniel Jürges gir uttrykk for. «Ja kjære, vil man bruke ordsprog som argumenter, får man virkelig ta hensyn til, hvad de betyr»,

sier hun overfor sin forlovede (78). Det vil si hun overveier ordspråket med tanke på dets skjulte historie. Mens han fokuserer på språkets overførte (figurative) mening, fokuserer hun på den bokstavelige meningen. Istedenfor å snakke i generelle ordlag, prøver hun å rekontekstualisere ordtaket. Det å søke etter sannheten bak talemåter er noe som utmerker Gabriele Pram. Hun tar folkets talemåter på alvor, for å skjønne bedre hva de er opptatt av. Da hun og Johannes er på besøk hos den gamle lensmann Olsen, gir hun seg ikke før han rykker ut med «hvad de kalte fogden i bygden» (84).

> Madamen ropte høit av forargelse og så på kandidaten. Johannes vendte sig utålmodig og tok sin hatt; men Gabriele hvisket til lensmannen: «Si det i en fart.» «Vi kaller ham: fanden tute mig,» hvisket lensmannen tilbake; men i det samme blev han så lik fogden i stemmen, at Gabriele lo høit; og således skiltes de meget fornøiet med hinannen, og Gabriele lovet å komme igjen snart. (84)

Sitatet viser at Gabriele er interessert i menneskene og har stor sans for livets mangfold, mens hennes forlovede bare er opprørt over Olsens «mangel på sedelighet» (85). Grunnkonflikten mellom de to kommer her tydelig frem i og med at hennes interesse for mennesker kontrasterer med hans prinsipielle holdning overfor dem. En konflikt som eksponeres i hennes ord til Johannes:

> Jeg kom fra kirken så oprørt over din fars preken – så trist og tung; og nu har denne gamle synder kvikket mig op – ikke ved sin syndefullhet – det vet du godt, men ved å meddele mig noget av et menneskevennlig sinn, som hverken har forsømt eller fordømt livet og dets gleder; og det gjorde mig godt – det stemte mig forsonlig. (86)

Gabrieles sympati for «denne gamle synder» som verken har forsømt eller fordømt livet, trenger en metaforikk som motarbeider snøens nivellerende og tyngende egenskap.

Og det er her naturelementet vind kommer inn i bildet. Kontrasten mellom vind/storm og snø er meget talende.[5] Det stabile samfunnssystemet som er basert på en stivnet ortodoksi, utfordres med vinden. Den spiller en rolle i nesten alle konfliktene som oppstår i romanen. Så avbrytes den konfliktfylte samtalen mellom Gabriele og Johannes med en stormskildring:

5 Se også Apeland 1971: 277–286.

> Vinden hadde økt på til en liten storm; og da de kom ut av skogen, feiet sneen ned av kirketaket og hvirvlet henover kirkegården, som var lukket med gitterport og forlatt for i dag; kun sneen var nedtrådt av mennesker og hester, og kirken lå gjenlukket med lemmer for rutene. (88)

Det er her lett å se at vind og storm fungerer som snøens antagonistiske prinsipp. De nye idéene som Gabriele er opptatt av, symboliseres med vindkast. Apeland skriver i sakens anledning: «Det vinden gjør, er å *sope bort sneen* overalt hvor den kommer til.»[6] Vinden er det naturelementet som truer snøen. Konfliktene som utspiller seg mellom de forskjellige karakterene, blir nesten alltid ledsaget av en forandring med selve snøen. Etter at Gabriele og Johannes har vært på besøk hos den gamle lensmannen, farer en stormvind inn i snøen:

> Men så snart de kom ut på veien, tok Gabriele hans [Johannes'] arm og trykket sig inn til ham; for vinden fikk alt mere makt og feiet henover markene; mens store klatter av sne løsnet oppe i trærne, falt ned mellom grenene, splittedes og fulgte vinden som små hvite skyer, der dalte raslende ned over de to unge, som hurtig ilte inn i skogen. (85)

Vinden, som av og til forvandles til storm, forandrer snøens konsistens eller simpelthen blåser den bort. Oppkommende vind er i *Sne* alltid tegn på en begynnende konflikt. Umiddelbart etter sitatet utspinner det seg en samtale mellom Gabriele og Johannes om lensmannens oppførsel som munner ut i en konflikt. Dette kapitlet X avsluttes med en bemerkning om kommende storm: «‹Se sneen fyker av Ljoseting! – vi får storm!› sa Johannes. ‹Hu! – synes alt, vi har den,› sa Gabriele; ‹kom la oss skynde oss i hus›» (90). Vind/storm versus snø er en kontrast Kielland bruker som bærende dikotomi i fortellingen. I den avgjørende samtalen mellom Gabriele og pastor Jürges, som fører til forlovelsesbrudd, snakker pastoren om en «vårvind, som engang har blåst hen over oss alle» (113) for å understreke ungdommens privilegium til å ytre motstand og for å markere at hennes tanker slett ikke er nye. Og etter det voldsomme oppgjøret mellom pastor Jürges og Gabriele ender romanen med å slå fast at vårkjenning ligger i luften: «Men vårvær lå i luften, og sneen var løs» (133).

6 Apeland 1971: 279.

Bildet av snø versus vind er et veloverveid valg. For Kiellands oppgjør med en selvtilfreds statskirke og dens prestestand er basert på en konfrontasjon, hvor forfatteren benytter seg av de samme retoriske virkemidler som kirken selv. Vind har ifølge den tradisjonelle toposlæren[7] vært knyttet sammen med det åndelige, ja, vind er det åndelige. Denne sammenhengen blottlegges i det latinske ordet for ånd, *spiritus*, som er etymologisk i slekt med det tilhørende verbet *spirare*, altså ånde. I Luthers bibeloversettelse finner man forestillingen om vind som Herrens ånd. Når Kielland underbygger sitt oppgjør med motsetningen mellom vind og snø, bruker han altså det retoriske arsenalet som kirken selv stiller til rådighet, og dette er et elegant trekk. Vind og storm fungerer som det bevegelige, det dynamiske som greier å sope snøen bort. Vind fungerer som ånden selv. Metaforikken støtter dermed Kiellands ærend: Det er Gud selv som vil at kirken skal forandre seg.

Gabriele Pram

Gabriele Pram er karakteren som driver handlingen fremover. Hun er kanskje romanens mest spennende figur. Johannes' forlovede kommer ikke bare i konflikt med hans familie, men også med sin egen familie og med hele det mannsdominerte samfunnet. Fortelleren legger stor vekt på det sammensatte ved hennes person. Slik bunner forlovelsen mindre på virkelig forelskelse, men skyldes oppveksten i en frisinnet familie. Hennes utvikling til en skolert ung dame skildres på bakgrunn av den politiske striden som kjennetegnet Norge i 1880-årene. Mens hissige samtaler mellom det politiske høyre og venstre foregår, merker hun at hun ikke blir tatt på alvor. Fortelleren er tydelig i å tegne en slags avantgarde skikkelse, en person som er forut for sin tid, men som ikke kommer noen vei i et mannsdominert samfunn:

> De vilde ikke forstå, at med den opdragelse og utvikling, hun hadde fått, var hun adskillig forut for de fleste jevnaldrende mannfolk, der aldri hadde været ute, aldri lest annet enn lekser og aviser, og som kun kjente samtidens ideer, fordi de hadde ridd rundt på dem i den lune ovnskrok. (66)

---

7 Se Curtius 1963.

Dette sitatet har klare feministiske overtoner. Gabriele Pram skildres som en moderne, kosmopolitisk kvinne som riktignok er innestengt i hjemtraktenes sneversyn. Som kvinne tas hun ikke på alvor, verken av det politiske høyre eller venstre: «og all den kunnskap, all den styrke i overbevisningen – den hadde ingen bruk for; for hun var frøken Pram og det skulle hun foreløpig forbli, inntil hennes umyndighet kunne vorde beseglet ved et kristelig ekteskap» (66). Den eneste som tar henne på alvor, er Johannes Jürges, og derfor faller hun for ham. Med ham kan hun disputere, og han hører etter. I og med at begge to er maktesløse, føler de sympati for hverandre. Siden statskirken skildres som tvers gjennom patriarkalsk, er konflikten mellom Gabriele Pram og familien til Johannes Jürges alt bestemt.

Når det gjelder rollen som moren til Johannes spiller, er denne konflikten også svært interessant. Som prestefrue har hun en definert rolle å oppfylle. Hun tør ikke si fra og kan fremfor alt ikke utfolde sine evner. Dette gjør at hun har blitt bitter. Det er ikke mange likhetstrekk mellom Kiellands *Sne* og Jonas Lies *Familien paa Gilje*. Men i skildringen av kvinneskjebner er de forbløffende like. Verken «Ma» i *Familien paa Gilje* eller prestefruen i *Sne* har på noen måte muligheten til å leve et selvbestemt liv. Begge to må ofre seg for hver sin familie. Det viser seg at prestefruen i *Sne* er et musikalsk talent og veldig flink til å spille piano. Men som prestefrue kan hun på ingen måte utfolde talentet. Hun nøyer seg med å spille «mest sådanne sanger og melodier, som Daniel synes mest om» (101). Hennes spilling skjer utelukkende på hans premisser. Det er interessant å se at Kielland bruker musikkmotivet som en motpol til den rådende ideologien. I musikken slumrer et potensial for frigjørelse: «Kunde noget fritt menneskelig ennu finne vei gjennom all denne engstelse, så måtte det være musikk» (103). Lengselen etter et selvbestemt liv, som artikulerer seg i Gabriele Prams pianospill for prestefruen, blir brått avbrutt idet hun slår lokket igjen. Musikken minner henne om hennes forspilte liv. I samtalen med presten finner Gabriele Pram tydelige ord for den nye rollen som en moderne kvinne skal spille: «Det er imidlertid en ting som disse voksne fra nu av skal nødes til å overlate den freidige ungdom, og det er retten og evnen til å ha en overbevisning og til å følge den i sitt liv» (114). Det dreier seg om det å være autentisk, det å kunne leve i overensstemmelse med

ens overbevisning. Slektskap mellom Gabriele Pram og Inger-Johanna er iøynefallende når sistnevnte sier: «Meg trår ingen ned!» Kielland og Lie er forbausende like når det gjelder deres patriarkatskritikk. Deres protagonister satser på livet og livskreftene, ikke på ideologi i form av urokkelige verdensbilder. Mens pastor Jürges, og til en viss grad også sønnen Johannes, bedømmer alt ut fra sine ideologiske ståsteder, forsøker Gabriele å gå mennesker fordomsfritt i møte. Fortelleren sier det følgende om henne og Johannes:

> I religiøs henseende var hun selv så klar, at hun mente, den ene skulde ikke fortredige den annen. Men hun visste fra deres samtaler, at mangfoldige andre spørsmål for ham lå bakom klippene, innenfor de murer, han som kristen ikke måtte overskride – spørsmål av rent menneskelig og social natur, og det fant hun latterlig; han *visste* så lite, – det vil si: hans viden var nok tett, men så kortskåret. (69)

Konflikten som antydes her, er en konflikt mellom to forskjellige livssyn. Johannes kjenner og bedømmer livet ut fra et dogma, læremeninger som var «nedlagt i ham firkantet og rettvinklet som dominobrikker» (70). Hun, derimot, «var overbevist om, at det frigjørende ved det fremmede lå verken i å løftes eller trykkes ved sammenligninger, men i å gripes dypt av fellesfølelsen med mennesker uten å være festet blandt dem med de tusen tørre trevler av det dagligdagse kjennskap, som i selve hjemmet oftest ender med å overgro og kvele de livførende røtter» (70–71). Han mangler bakkekontakt, det vil si direkte kontakt med livet. Fortellerens skildring av karakterene foregår her på bakgrunn av en diskusjon mellom grundtvigianere og den konservative statskirken. Grundtvigs formel «menneske først, kristen så» og hans satsing på «det levende ord» har fått sitt nedslag i fortellerens portrett av Gabriele Pram. Det er også verdt å merke seg at fortellerens synsvinkel er lagt tett opp til Gabrieles. Riktignok tilføyer han «tenkte hun» av og til, men det er sjelden at hans synsvinkel glir over i en annen figur. Her skjer nettopp dette:

> … hun vilde se de snevre murer falle og glede seg, når gleden over livet veltet frem i ham og seilte av sted med alle de firkantede pakkasser, hvori hennes kjære teologs sikkerheter hadde været nedlagt i gammelt tørt høi. Han måtte gjerne forbli i sin religion, når han bare ikke vilde være firkantet i andre ting …[.] (71)

Metaforikken Kielland bruker for å understreke denne frigjøringsprosessen, har en slående likhet med måten Lie bruker den på. Grip snakker om

«lufttomt rom» for å karakterisere tradisjonen i *Familien paa Gilje*, mens Gabriele føler seg overbevist om «at når han bare blev luftet ut, vilde han av sig selv føres til arbeide, for å frelse og frigjøre mennesker, der led i uvidenhet og trellesinn» (71).

Det tunge ved snøen, dens kvelende egenskap, som jeg snakket om innledningsvis, står som et symbol for en konservativ statskirke. Gabriele Prams snø må derfor være en annen enn den hvite, rene som Johannes foretrekker. Allerede på vei til Johannes' foreldre, forveksler hun prestegården med huset til lensmannen, som hun synes «ser hyggelig ut» (72). Mens hun er skuffet over at det ikke er prestegården, synes Johannes at huset til lensmannen er «et gammelt skrummel av et hus» (72). Senere i romanen skal de to besøke lensmannen, og huset hans beskrives på følgende måte:

> Idet de gikk inn i gården, som var full av uryddig sne, kvister og vedlass, vendte Johannes sig til henne og hvisket: ‹Ser du nu forskjellen mellem hjemme og her? – synes du ennu her ser hyggelig ut?› Dette irriterte henne også – i den stemning, hun var i; denne hans firkantede tilfredshet med alt sitt eget begynte å prikke i henne: og da hun kom inn i lensmannens stue, var hun i et riktig krigshumør. (83)

«Uryddig sne, kvister og vedlass» passer for Johannes til lensmannens tvilsomme holdning i moralsk henseende. Gabriele derimot synes han er «morsom» og ser mennesket bak fasaden. Dermed opprettes en motsetning mellom den «rene», «jomfruelige» snøen på den ene siden og den «uryddige» snøen på den andre. Mens førstnevnte symboliserer et abstrakt prinsipp og kan stå for idéenes verden som liksom ikke tåler berøringen med virkeligheten, står den uryddige snøen for det materielle, for kontakten med virkeligheten og med livet i all sitt mangfold.[8] Og mens førstnevnte forblir uberørt, er sistnevnte merket av menneskelig aktivitet. Den uryddige snøen er derfor Gabrieles element. Når hun forlater prestegården etter forlovelsesbruddet, sies det følgende om hennes tur gjennom snøen:

8 Samme tankegang er uttrykt i Bonnefoys poetiske formulering «la neige piétinée est la seule rose» («den tråkkede snøen er den eneste rosen») i kap. 4, «Snø, bier og honning», s. 179.

> Skogen, som brummet, sneen, som drysset, de sorte stammer langs veien – alt sammen blev henne så hjemlig kjært; hun følte sig liksom i slekt og forbund med hele naturen; og skjønt lensmannens vindu igjen blev borte for henne, gikk hun modig videre, og det falt henne ikke inn å tvile om veien. (130–131)

Sammenligner man denne turen med det allegoriske første kapitlet, blir kontrasten iøynefallende. Der har vi «de bekymrede og betrengte, som satt innsnedde i sig selv i tvil og bekymring» (11), her har vi en modig, frigjort kvinne som går sin vei tvers gjennom snøen.

Uthuset

Konflikten mellom pastor Jürges og Gabriele Pram er ikke den eneste i romanen. Jürges' virke begynte med et oppgjør mellom ham og menigheten angående et forfallent uthus på prestegården.[9] Mens presten vil pusse opp huset så fort som mulig, er bøndene mer tilbakeholdende, tilsynelatende fordi de ikke vil komme i konflikt med loven. Det spørs hva som ligger bak denne konflikten. Uthuset har, slik jeg ser det, fremfor alt to funksjoner. Det er for det første prestegårdens eneste bygning som virker forfallen. Det er ikke noe pent å se på. Uthuset utfordrer prestens estetiske livssyn, og han har vanskelig for å tåle et stygt syn. Men for det andre ligger uthusets funksjon også i å avsløre visse karaktertrekk hos pastor Jürges.

Det kommer nemlig tydelig frem at så lenge det tjener hans egen sak, er presten nokså pragmatisk og villig til å se bort fra loven. Den ellers nokså prinsippfaste, firkantede presten viser seg å være ytterst fleksibel når det tjener hans egen sak. Konflikten om uthuset avslører på denne måten pastor Jürges' egoisme, samtidig som dette huset også tyder på en uovervinnelig kløft mellom menigheten og ham selv: «Denne uheldige begynnelse hadde bestemt forholdet mellem prest og menighet, om enn selve saken litt efter litt bleknet» (23). Motsetningen mellom menighet og prest blir synliggjort ved hjelp av noe materielt (uthuset), og utspinner seg ikke på bakgrunn av trosspørsmål. Konflikten kan derfor ikke tildekkes med ord, det vil si med Jürges' retoriske talent. Det er nå nærliggende å anta at snøens funksjon er å skjule elendigheten, men Kielland er ikke inne på

9 Jf. Apeland 1971: 279.

dette.[10] Snarere fungerer snø som symbol for det idealistiske som er pastor Jürges' livssyn. Som det ble nevnt innledningsvis, utjevner og dekker snø over de reelle forhold. Men den kan ikke utjevne de faktisk eksisterende materielle forholdene. Prestegårdens uthus minner oss om dette. Uthuset torpederer Jürges' «snøsyn». Med denne grunnleggende motsetningen i mente, er det oppsiktsvekkende at Kielland tar det gamle uthuset opp igjen ved romanens slutt. Der utvider han motivet med en retorisk pars pro toto-figur. Det er ikke lenger snakk om et gammelt uthus, men om «råtne prestegårder» (133) generelt. Nå er det plutselig prestegårdene som er råtne, ikke lenger bare et enkelt uthus. Snøens nøyaktighet, som jeg var inne på innledningsvis, viser seg nettopp i dette at den faller på alt og alle: «Hele prestegården blev nøiaktig oversnedd …» (8). Symbolikken er åpenbar. Det er de «råtne prestegårder» og den tunge, kvelende snø som må bort for at noe nytt kan oppstå. Derfor ender romanen med at vårkjenselen ligger i luften.

Jonas Lie: *Familien paa Gilje*

Kiellands' snømotiv er beslektet med Jonas Lies måte å behandle snø på, slik det fortoner seg i *Familien paa Gilje* som kom tre år tidligere.[11] Romanens undertittel er som bekjent *et Interiør fra Firtiaarene,* og handlingen kretser rundt en familie på en embetsmannsgård, bestående av kaptein Jæger og hans hustru «Ma», døtrene Thinka, Thea og Inger-Johanna og sønnen Jørgen. Embetsmannsfamilien lever i trange kår, og dette uttrykkes blant annet med snømetaforikken i begynnelsen av romanen. Fortellingen starter i begynnelsen av desember måned, og det risses opp et snølandskap:

> Det var en klar, kold Eftermiddag oppe i Fjeldbygden. Luften laa frostblaa med lette Rosentinter over alle de skarpe Kanter, Skar og Toppe, der som en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn svimlede op imod Horisonten. Nedenunder klappede Bakker og Lider Bygden til med hvide Vægge, stedse trangere og trangere, nærmere og nærmere, altid mere stængende. (7)

---

10 Sst. 279: «Vinden og sneen har hver på sin måte noe med dette huset å gjøre. Sneen skjuler elendigheten, vinden soper rent, rusker opp og river ned.»

11 Teksten siteres etter Jonas Lie: *Samlede værker*, bind III, Kristiania 1909.

Opptakten er betegnende for Lies visuelle måte å skrive på, for allerede den første setningen ligner på en ekfrase. Det bygges opp en kontrast mellom oppe og nede der snøens «hvide Vægge» gjør bygda alt trangere og stenger den av. Som hos Kielland brukes snømotivet for å understreke at det dreier seg om et sted som ligger avsides og isolert til. Med få ord skildrer Lie en bygd som virker nesten begravd på grunn av snømengden:

> Sneen var kommet sent det Aar, men laa til Gjengjæld nu, Julemaaneden gik ind, saa tung paa Furu og Gran, at den bøiede baade Bar og Kvist. Bjerkelundene stod til Livet i Sneen; Bygdens smaa skiffertækkede Husklynger laa halvt nedgravede med Fonner tyngende over Tagene. Indgangene til Gaardstunene var dybe oppmaagede Hulveie, hvoraf Grinde- og Gjærdestolper stak op hist og her som sunkne Baadmaster. (7)

Som Kielland etablerer også Lie en motsetning mellom det frosne, døde snølandskapet og livet selv som er knyttet til vannet og bevegelsen («sunkne Baadmaster»). Og siden embetsmannsgården ligger i en bakke, er det enda mer tungvint å nå frem. Embetsmannsgårdens vinterlige isolasjon forsterkes når Lie viser oss en gård under trange kår, der det er vanskelig å holde varmen inne. Det trekker på grunn av en gammel lås som kapteinen ikke har råd til å erstatte.

Sammenlignet med Kiellands snø fungerer snømotivet i *Familien paa Gilje* mindre som ledemotiv, selv om handlingen foregår for det meste på vinterstid.[12] Men dette betyr ikke at Lie kobler handlingen til vinter og snø; snarere fungerer det vinterlige landskapet som klangbunn. Dermed kan det virke som om Lies roman er en vanlig «vintertekst» uten særskilt bruk av snømetaforer. Grunnen til å velge *Familien paa Gilje* er imidlertid at det finnes et aspekt som gjør romanen interessant med tanke på snømotivet. Snø er nemlig et materiale som er nokså lufttett. Kommer man under snøen, dør man ganske fort, med mindre man greier å lage et slags hulrom rundt seg. Dette vet alle som legger ut på skitur. Snøens tettende funksjon er noe fortelleren ikke nevner eksplisitt, men motivet knyttes derimot til Grip. Formuleringen «lufttomt rom» (100) spiller en avgjørende rolle i hans oppgjør med samfunnet og fungerer som ledemotiv i romanen. Grip står som en representant for den nye, moderne tiden

12 Midbøe 1965: 84 kaller romanen «*vinterens* bok».

med nye pedagogiske idéer. Grip gir uttrykk for de nye idéene på en spasertur sammen med Inger-Johanna. Han setter disse i kontrast til det han kaller «lufttomt rom», som er en metafor for en virkelighet innestengt i tradisjonen. På denne turen formulerer Grip programmet sitt som bygger videre på Rousseaus tanker om naturens helbredende virkning. «Med den fri natur føler man seg ikke egget til å disputere. Jeg er enig med fjellet, med solen, – med alle disse krokete, innseige bjerkevidjer, – når folk der nede bare var seg selv; […]» (100).

Høyfjellet

Kontrasten mellom den gamle tiden, stivnet i tradisjon, og den nye, frisinnete tiden formes som en kontrast mellom den tunge snøen og det luftige i form av det åndelige.

> Har De hørt om Katten, Frøken, som de satte i en Glaskugle og pumpede Luften ud? Den mærkede, der var noget galt paafærde; det kneb for Pusten, Luften blev altid tyndere og tyndere, – og saa satte den med ét Labben for Hullet … Jeg skal ogsaa tillade mig at prøve at sætte Labben for Trækhullet. For her er lufttomt Rum! – ikke oppe i Skyerne hos Poeterne, bevares, der lyner og lyser det og skrives der om at virke for Folket og for Friheden og for alt høit og stort i saamange Retninger, som der er Streger paa Kompasset. Men i Virkeligheden, nede paa Jorden, – for en Prosaiker, som vil ta' i og sætte lidt af Talemaaderne i Gang! – der er det totalt stængt. Alle vore bedste Tanker og Idéer er der intet Brug for i den praktiske Verden, skal jeg sige Dem, Frøken! (64)

Det er påfallende at Grip formulerer sine tanker på høyfjellstur. Fortelleren fremhever ganske tydelig at veien går oppover: «Veien drog sig brattere og brattere opover med enkelte fladere myrlændte Pust imellem; den blev ofte rent borte i Graafjeldet» (63). Topografisk sett etableres det et tydelig skille mellom nede og oppe. Nede, det er den trange dalen uten luft til å puste, oppe, det er høyfjellet, der det er «luftklart»: «Grip og Inger-Johanna gik foran ved Hestene. Der laa en underlig disig Varmerøg nedover Flyerne paa Eftermiddagen; den tilslørede Linierne dernede. Heroppe i Fjeldet var det saa tindrende luftklart …» (63). Og oppe i fjellet formulerer altså Grip sine idéer om det nye samfunnet.

Det er veldig interessant at Lie kobler Grips stillingtagen for de nye idéene til høyfjellsområdet og til friluftslivet generelt. Den «harde» og

skrinne naturen fungerer som allegorisk sted med tanke på åndelig fornyelse. Samme år som Lies roman kom ut, så Nietzsches' *Zarathustra* dagens lys. Nietzsches protagonist stiger ned til menneskene for å forkynne læren om det nye mennesket, etter å ha meditert på høyfjellet i ti år. Etter Jonas Lie kommer Henrik Ibsen som i sitt siste skuespill *Når vi døde vågner* fra 1899 lar de to protagonistene, Rubek og Irene, dø i et voldsomt snøskred på høyfjellet. Også i dette skuespillet står snø og høyfjell for åndelig fornyelse under eskatologiens tegn som riktignok munner i protagonistenes død. Mens det topografiske rommet hos Ibsen er blitt til et allegorisk landskap, står landskapet hos Lie på kanten til det allegoriske. Det er påfallende at Lie ikke kobler høyfjellsnaturen sammen med bildet av et ensformig, nedsnødd landskap. Tvert imot fokuserer han på det fargerike livet som finnes der:

> Eftermiddagsskyggen faldt ind i Skardet, hvor Isvandet sivede ned ad Revnerne i den sorte Fjeldvæg. Her og der lyste Solen endnu paa Flekker af grøngul Renmose eller et eller anned violet, hvidt eller gult lille Følge af Høifjeldsfloraen, der udførte det Mirakel at leve sit eget farverige Skjønhedsliv her oppe imod sneen. (65)

Fortelleren legger synsvinkelen tett opp til dette sceneriet når han bruker det deiktiske «her oppe» og later dermed som om også han selv er til stede. Det virker som om snøens opprinnelige egenskap, nemlig det kvelende, tyngende og trykkende, har fått en annen betydning på høyfjellet. Istedenfor å isolere folk fra hverandre, som i dalen, greier høyfjellets snø å føre folk sammen i en felles feststemning. På høyfjellet er snø ikke lenger noe man må kjempe imot, tvert imot er den en naturlig del av landskapet og kan oppfattes som en del av en åndelig makt:

> Jørgen laa med Faderens lange Kikkert og keg efter Rensdyr indover Fonnerne. – «Farvel, Frøken Inger-Johanna!» sagde Grip. «Jeg gaar over Fjeldet inat med en af Folkene til at føre mig. Her er flere, end Herberget rummer …
>
> Men lad mig først faa sige Dem,» lagde han dæmpet til, «at denne aabenhjertige Dag i Høifjeldet har været en af de faa i mit Liv … Jeg har ikke behøvet at sige en eneste feig, ussel Vittighed, og spytter ikke af meg selv» … lagde han rydt til. (67)

Som man ser, er høyfjellet knyttet til forestillingen om et autentisk liv. Høyfjellet er et sted der man ikke behøver å spille en rolle, der man kan være «aabenhjertig» uten å frykte for konsekvenser. Høyfjellet fungerer

som forløsningssted. Georg Simmel har en fin forklaring for dette. I essayet *Die Alpen* skriver han at høyfjellsområdet kan oppfattes som symbol for det transcendente.[13] Men dette gjelder kun for de områder som er blottet for all form for liv («kein Pulsschlag des Lebens mehr besteht»). Simmel knytter høyfjellet til følelsen av å være forløst fordi høyfjellet symboliserer det radikal andre med tanke på livet. Følelsen av at alt er relativt, er derimot knyttet til livet:

> Hier gründet sich das Gefühl des Erlöstseins, das wir der Firnlandschaft in feierlichsten Augenblicken verdanken, am entschiedensten auf dem Gefühl ihres Gegenüber-vom-Leben. Denn das Leben ist die unaufhörliche Relativität der Gegensätze, […] die flutende Bewegtheit, in der jedes Sein nur als ein Bedingtsein bestehen kann.[14]

Ved hjelp av de topografiske forholdene etablerer Lie en motsetning mellom høyfjellets frie natur som forfrisker ånden, versus den urbane salongkulturen som blant annet Rønnow og tante Zittow er representanter for. Det oppstår en kontrast mellom natur og kultur, hvor de nye idéene og original tenkning hører naturen til, mens salongkulturens konvensjoner og etiketter er knyttet til bylivet.[15] Når det gjelder denne motsetningen, har Lies roman en slående likhet med Johanna Spyris *Heidi* som kom 1880 og 1881, altså omtrent samtidig som *Familien paa Gilje*. Heidis liv i Alpene kontrasteres med det urbane livet i storbyen Frankfurt, der frøken Rottenmeier står for borgerlig dannelse og stivnet salongkultur. Det hun vil med Heidi er omtrent det samme som tante Zittow vil med Inger-Johanna, nemlig innøvelse i den fine salongkulturen og borgerlig oppdragelse.

---

13 Simmel 1923: 146: «Andrerseits aber sind die übergroß aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat – all dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine bloße Willenskraft mehr hinauflangt.»

14 Sst. 151.

15 Det er kanskje ingen tilfeldighet at Inger-Johanna trekker Sveits inn som motvekt mot tantes salongkultur: «Men jeg skal rigtig more mig med at læse høit for hende ivinter i Gedeckes Schweitzerbeskrivelser, og saa gi' hende smaa Doser til fra min Tur.» «Nu taler du uten at tænke, Inger Johanna! Der blir altid en stor Forskjel paa det, som ligger indenfor Dannelsens Kreds, og øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene» (68). På slutten av 1700-tallet og langt utover 1800-tallet var det i kjølvannet av Rousseau blitt til en stereotyp forestilling å se Sveits som et urdemokratisk, selvbestemt samfunn. Dets innbyggere ble oppfattet som frie bønder som lever høyt oppe i Alpene i takt med naturen.

Lies «nasjonale» snø

I motsetning til Johanna Spyri nøyer ikke Lie seg med å sette opp en kontrast mellom by og bygd, men skildrer den på bakgrunn av (dansk) embetsmannskultur og fransk salongkultur versus norsk bondekultur og nasjonal dannelse. Fortelleren er påfallende nøye med å skildre tante Zittows danske slekt. Etter å ha gjort sin entré i tantens hus for første gang, skildrer Inger-Johanna i et brev hennes selskap som drikker te ut av «blaa Kopper af det gamle Kjøbenhavnerporcellæn» (37). Hun sammenligner også tantes utseende med selve temaskinen i en skildring som er subtilt satirisk:

> Jeg syntes, den gammeldags Themaskine, der er som en Vase eller Urne, lignede hende saa med den fornemme, stramme Runding om Hagen! Det var, som de hørte sammen fra, – ja jeg véd ikke fra hvad Tid, det kan jo ikke være fra Skabelsen af. Og naar saa Samtalen imellem stansede, og der blev stille, som der ikke skulde være et Menneske, pustede og snorklede Maskinen ligesom med Tantes fine danske Snur paa R'et: arvet! arvet! – og derimellem putrede den Zittow, v. Zittow … Det var det, Du fortalte, Moder, om den danske Zittow, som var Diplomat i Brüssel, der surrede i mig.» (37–38)

Dette er et utdrag av det første brevet som Inger-Johanna sender hjem til foreldrene etter ankomsten hos tante Zittow. I dette brevet er alle ingrediensene til stede som gjenfinnes i romanens komposisjon: motsetningen mellom urban, danskpåvirket salongkultur vs. det naturlige, motsetning mellom et stivnet, nedarvet dannelsesideal vs. fri oppdragelse ute i naturen. Motsetningen kan tilbakeføres til én enkel kontrast, nemlig den mellom «lufttomt rom» og «det åndelige». Brevet taler et tydelig språk: Inger-Johanna beskriver hvordan hun kommer gjennom «Entrédøren» og mange mørke rom til tantes oppholdssted. Alt er mørkt og huleaktig: «Derinde i Hulen sad Fruerne i Hjørnesofaen og mange andre og drak The» (37). Beskrivelsen av tantes leilighet som «Hule» der det er satt opp tunge «Mahogni Møbler og Lænestole med Stopning og Billeder i forgyldte Rammer over Sofaen» (37) foregriper Grips formulering om det lufttomme rommet (64). For det hun skildrer i brevet er jo nettopp tantes lufttomme leilighet: «Tænk, først dobbelte Vinduer og saa en Pakning med Gardiner, og saa alle Husene, som staar lige ind paa os tvert over Gaden; det er ikke til at puste i, […]». (39) Inger-Johanna bruker klare ord for å understreke at hun føler seg fremmed i denne bykulturen, hvor

hennes identitetsfølelse er i fare med å gå i oppløsning: «Der sad jeg da i Halvmørket med en Thekop i Fanget og Kavringer, – hvordan jeg fik det, husker jeg ikke, – og tænkte, er det mig eller ikke mig, dette her?» (37). Følelsen av å være fullstendig fremmedgjort er tydelig knyttet til tantes urbane teselskap som det stedet, hvor identitetsfølelsen til Inger-Johanna går i oppløsning.

Høyfjellet danner på denne måten en voldsom kontrast til den huleaktige salongkulturen i byene. Men hvorfor bruker Lie akkurat høyfjellet som kontrast til det urbane livet? Høyfjellet er jo i utgangspunktet et livsfiendtlig naturområde. Antageligvis gjør han det for å få frem en tydelig kontrast til Danmarks flate land.[16] Det norske høyfjellet er det som gjør forskjell sammenlignet med de danske topografiske forholdene. *Familien paa Gilje* har sånn sett en nasjonal vinkling. Det favoriseres et slags norsk dannelsesprosjekt som motvekt. Dette prosjektet står i kontrast til det kunstige og pompøse som utmerker tante Zittows salongkultur. Erik Østerud snakker om tante Zittows «helt igjennom teatrale livsform, hvor alt det ytre og polerte erstatter sjel og inderlighet».[17] Et norsk dannelsesprosjekt ville satse på sanseinntrykk i første omgang, ikke på pugging av ting som barna ikke er modne nok til å begripe. Grips utsagn på høyfjellet overfor Inger-Johanna er som følger:

> … lære Børnene at lægge de to første Pinder ikors med deres egne ligefremme Tanker, – det er Grundstokkene, som blir troldvride i os. De skulde faa Lov til at tro og begribe akkurat saa meget og saa lidt, som de virkelig kunde gabe over. Og saa paa Dør med hele Hæren af disse elskede betryggende Forbud. (63–64)

Grips uttalelser viser at han har stor tro på det gode i mennesket. Folk må kunne utfolde seg i frihet for at de virkelig skal bli frie og ikke lar seg kue. Med tanke på at Grip er liksom høyfjellets representant, kommer høyfjellets symbolikk tydelig frem. Frihet, det rene og ærlige, det opprinnelige og det ekte er knyttet til dette området, mens bykulturen står for etikette, representasjon og generelt for en estetiserende livsholdning.

En slik estetiserende holdning karakteriserer for eksempel Rønnow. Han sammenligner Inger-Johanna med et maleri han så på Louvren. I et

16 Lyngstad 1977: 75: «To Lie, they also signified something higher, namely, the undiscovered part of the Norwegian ‹national spirit›.»

17 Østerud 2002: 312.

brev til foreldrene skriver Inger-Johanna: «Han [Rønnow] paastod, at han havde saadan Illusion af at sidde lige over for mig ved Bordet. Jeg lignede saa et Portræt, han havde set i Louvre af en historisk Dame […]» (79). Det Rønnow i det følgende gjør, er å minske avstanden mellom Inger-Johanna og det mentale bildet av maleriet han har i minnet. Han ønsker at Inger-Johanna skal stemme overens med hans mentale bilde. Derfor gir han henne en gave med bemerkning: «For at kompletere Portrætet!» (90). Som Joachim Schiedermair har gjort oppmerksom på, er Rønnows forestillinger om kvinnelighet formet av den klassiske billedkunsten.[18] Det stikk motsatte har man hos Grip. Også han er opptatt av mentale bilder, men til forskjell fra Rønnow har han ingen malerier i mente, hans mentale bilder formes med Inger-Johanna som modell og ikke med kunst: «Han saa hendes Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe … denne Renhed i Øienbrynenes Drag og Trækkene … dette usigelig skjønne, alvorlige Ansigt, kun endnu mere karakterfuldt udpræget … den gamle ranke Holdning med den høie, faste Hals … Det var Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar […]» (118).

«Hvit, skinnende sne»

Den tunge snøen som er forbundet med dalene og byen, transformeres til et luftig og lysfylt materiale på høyfjellet i løpet av handlingen. Dette materialet kan tolkes som en slags materialisering av ånden. Det finnes en scene som er meget talende i denne sammenhengen. Grip forteller kaptein Jæger om sitt første møte med høyfjellet som følger:

> Men jeg véd ikke, hvordan det er deroppe i Fjeldet; det var, som ingenting tog i Benene. Luften blev saa fin og let, som jeg havde drukket Kroppen bort i Champagne, den gav som en hel Rus; jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne, og det kom ingen ved i den hele, vide Verden, for nu var jeg oppe paa Taget! – Og aldrig i mit Liv har jeg set et saadant Syn, som da vi paa Eftermiddagen stod øverst paa Fjeldeggen, – bare kjølig, hvid, skinnende Sne og mørkeblaa Himmel, Tind i Tind bagom hverandre i én Glans, saalangt Øiet rak.» (28)

Aldri før og aldri etter i romanen blir snø omtalt med slike ord: «bare kjølig, hvid, skinnende Sne». Det første Grip nevner, er hvordan snøen

18 Schiedermair 2010: 7.

ser ut oppe på høyfjellet, først etterpå nevner han fjellene «i én Glans», igjen er han opptatt av lyseffekter. Synet er så overveldende at leseren får inntrykk av at han ser verden *in statu nascendi*, i fødselstilstand, en komplett ny verden. Dette inntrykket forsterkes med de ord som går forut. Grip sier at han var nesten beruset og at luften var som «Champagne». Men ikke bare verden er som forvandlet, også Grip er det. Det dionysiske, det ekstatiske bryter frem, Grip står overfor en transcendental erfaring. «Jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne», formulerer han. Når man går på hendene, ser man alt omvendt, himmelen er nede og jorden er der hvor himmelen vanligvis befinner seg, over hodet. Vende opp-ned på det hele. Og dette passer ganske bra til Grip som går inn for en ny samfunnsorden. Grips formulering avslører ikke bare en utopisk samfunnsskisse, men peker også på en transformasjon av subjektet som transcenderer det jordiske. Dette er den berusende følelsen som han gir uttrykk for. Det er en tilstand av ren ekstase, av selvtranscendens, som de andre tydeligvis ikke har sans for.

For Grip er dette en intens livsfølelse, en følelse hvor man føler seg fullstendig nærværende i livet selv.[19] Denne form for transcendens trenger ikke å utlegges som en religiøs åpenbaring, men Grips ordvalg synes å vitne om en iallfall sublim erfaring. Høyfjellet sensibiliserer så inntrengende at han transformeres ved synet. Ifølge Kant er det sublime ikke noe som finnes i naturen. Det er en slags tankefigur som oppstår i subjektet når det iakttar storartet natur. Det vil si at den som ser på et storslått landskap kan bli konfrontert med en storhet i sitt eget indre. Det sublime treffer kun på fornuftsidéer og har selv ingen sanselig form.[20] Et overveldende naturinntrykk utløser en anelse i subjektet om at det har en overskridende kapasitet i sitt indre. Subjektet transcenderer seg selv, herfra kommer det religiøse vokabular i Grips skildring. Dette «høyttravende», om man så vil, er noe kaptein Jæger tydeligvis ikke har sans for. Han degraderer Grips opphøyelse av snø omgående og faller ham i ord:

---

19 Senere i boken, i en samtale med Inger-Johanna, forteller han igjen om en slik nærgående følelse for livet: «Men kjend slig Luft! – hvert evige Drag som et Glas af fineste … fineste, ja, hvad skal jeg kalde det?» «Punsch!» lød det lidt kort. «Nei, Liv! … » (64).

20 Se Kant 1998, bind V, s. 328–370, s. 330.

> «Ja Sne har vi s'gu nok af, Far. Den staar lige ind paa Husvæggen her hele lange Vinteren saa patent hvid og kold, som nogen bare kan ønske sig. Vi ser os saa vel fornøiet paa den – men vis mig en vakker grøn Eng eller en rigtig Kornager, Far!»
>
> … «Jeg syntes den ene Storkar af et Fjeld stod der ved Siden af den anden og sagde: Din usle tyndbenede Skrælling, blaaser Du ikke bort i den blaa Trækken her paa Fonden som en Papirlap? Vil Du vide, hvad der er stort, saa tag Maal fra os!»
>
> «De har faat præceteris, sagde De, min Mand! Ja-ja-ja-ja! … Hvad siger De, om vi fik Skomageren til at slaa lidt under Deres Støvler ikvæld?» (28)

Dette sitatet viser at Jæger fremfor alt har et «prosaisk» forhold til snø. Han kontrasterer den med det han mangler i de traktene han lever i, nemlig «en vakker grønn eng». Grip derimot holder på sitt. Han knytter til og med en filosofisk tankegang til sin skildring. Og igjen kommer Jæger med en degradering, han trekker Grips argument «down to earth» ved å henspille på hans økonomiske situasjon. Grips åndelige idéer settes dermed i kontrast til hans trange kår.

Enn så lenge har vi sett at Grips måte å tenke «stort» på er topografisk knyttet til høyfjellet. Det er også stedet hvor Inger-Johanna møter hans idéer. Det pekes ofte til Rousseau og hans idéer omkring oppdragelsen som mulig kilde for Jonas Lie kritikk av urban salongkultur og hyllest av det frie utelivet.[21] Rousseaus kritikk av den urbane sivilisasjonen og sivilisasjonsprosessen generelt danner sikkert klangbunnen for romanen. Vi har tidligere sett at Inger-Johanna sammenligner tante Zittows urbane salong med en hule. Vi har også snakket om Grips sublime erfaring i høyfjellet som er iscenesatt som en stor festopplevelse. I dette miljøet blomstrer også kaptein Jæger opp når han begynner å synge en vise fra sin barndom (66). Lie legger stor vekt på å skildre høyfjellsturen som en stor fest ute i det frie, der alle er med. Det er vanskelig å ikke tenke på Rousseau når det gjelder en slik iscenesettelse. Denne skriver i *Brev til d'Alembert*, hvor han vender seg mot et nytt teater i Genève, det følgende:

> Men la oss ikke gå inn for de eksklusive skuespillene som stenger et lite antall mennesker inne i en trist og dyster hule, som gjør dem engstelige og ubevegelige, tause og passive, som ikke tilbyr dem å se annet enn fengsler, lanser, soldater og nedslående bilder av underkastelse og ulikhet. Nei, lykkelige nasjoner!

21 Se Bergström 1949: 517 ff.

> Dette er ikke deres fester! Det er i friluft, under åpen himmel at dere skal komme sammen og hengi dere til den behagelige følelsen av lykke. Deres fornøyelser skal ikke være sentimentale eller kommersielle, ingen tvang eller egeninteresse skal forgifte dem, de skal være frie og generøse som dere selv. La solen skinne på deres uskyldige forestillinger, dere kan selv bidra med en forestilling, den flotteste som solen kan skinne på.[22]

Rousseaus motsetning mellom det huleaktige teateret og den autentiske folkefesten ute i naturen utgjør grunnstrukturen av Lies roman. Det å tre frem for publikum som skuespiller betyr å spille en rolle, å være inautentisk, ifølge Rousseau. Det har med representasjon å gjøre, og Lie kobler dette til tante Zittows salongkultur, men også til den embetsmannskulturen som Rønnow og kaptein Jæger er representanter for. Begge to spiller en rolle og er ikke seg selv. Om kaptein Jæger sier Ingard Hauge at «han er blitt embetsmann og har vokst inn i sin stands konvensjonstvang».[23] At Jægers rolle ikke kan utfylle ham fullt ut og går på bekostning av andre sider ved hans vesen, ses på turen i høyfjellet der han plutselig kommer med et ekstatisk utbrudd og begynner å synge. Det vil si hans egentlige vesen bryter gjennom konvensjonene. På høyfjellet er han seg selv og glemmer sin rolle. Og det er nettopp dette Grip er ute etter når han sier: «… naar Folk dernede bare var sig selv; men det er de aldrig uden i et godt, vaadt Lag, naar de har faat heiset sig tilstrækkelig op dybt nede fra Brønden» (64).

Grip er her tvers gjennom rousseausk i sitt resonnement, for Rousseaus kritikk av teateret er basert på tanken om at skuespillerne må spille en rolle. Og det å spille en rolle, er ifølge Rousseau ensbetydende med å være inautentisk. Rønnow, for eksempel, spiller kavalerens rolle. Scenen i begynnelsen av romanen, der de to kameratene sitter hjemme hos Jæger, spiller kort og utmerker seg ved mye tomprat, er retorisk sett beslektet med tante Zittows salongkultur. I sin bok om Jonas Lies forfatterskap peker Bergström på overensstemmelsen mellom de to stedene med tanke på hvordan de er beskrevet.[24] Men overensstemmelsen går enda lenger. På begge stedene må man følge visse regler og språklige konvensjoner. Tankeløse floskler både her og der. Lie er ganske radikal i sin kritikk av

22 Rousseau 2016: 156.
23 Hauge 1970: 138.
24 Bergström 1949: 504.

det mannsdominerte samfunnet når han skildrer mennenes retorikk nokså ironisk. Et eksempel på dette er når Rønnow åpenbart ikke klarer å huske Inger-Johannas navn. Begge miljøer danner en skarp motsetning til Grips og Inger-Johannas miljø på høyfjellet som er knyttet til det autentiske og en intens livsfølelse.[25]

Men det finnes én vesentlig forskjell mellom *Familien paa Gilje* og Rousseaus tanker, og det er Lies feminisme. Inger-Johannas emansipasjonsprosess er det stikk motsatte av det Rousseau ser for seg som kvinnens oppgave. Nettopp fordi Rousseau kritiserte sivilisasjonsprosessen, kunne han aldri godta Inger-Johannas emansipasjonsbestrebelser.[26] Kvinnens «naturlige» rolle er ifølge Rousseau å være hjemme knyttet til sysselsetting i huset og til barneoppdragelsen, altså det stikk motsatte av det Inger-Johanna vier livet sitt til.[27] Hennes emansipasjon – «mig træder ingen ned!» (108) – er topografisk knyttet til høyfjellet, hvis potensial Lie utnytter fullt ut i dialektisk henseende. Selv om høyfjellet på mange måter representerer et livsfiendtlig miljø, er det nettopp her de nye idéene som fokuserer på individuell frihet, blir presentert. Samfunnet reagerer omgående og ødelegger Grips økonomiske grunnlag.

Lie er kanskje en av de første som kommer med en oppgradering av kulde og frost som miljø for den nye «lærdommen», som kaptein Jæger ville uttrykt seg. Denne lærdommen snur det tradisjonelle perspektivet på hodet, som vi allerede har sett i forbindelse med Grips første syn av høyfjellet. Det er påfallende at Jonas Lie knytter de nye idéene til det visuelle, til et nytt syn på selve naturen. Også på spaserturen i høyfjellet skildrer Lie en verden på hodet, der folk kaster av seg båndene de ellers er lenket til. Kapteinen begynner å synge en vise og ved synet av vannet heter det:

---

25 Rousseau skriver i Emile: «Den som har levd mest, er ikke han som kan telle flest år, men han som har følt livet mest intenst.» Se Rousseau 2010: 25.

26 Om Rousseaus kvinnesyn se Steinbrügge 1992, særlig 67–96 og Truls Winthers innledning til Rousseau 2016, særlig 22–23.

27 Se for eksempel Rousseau 2016: 113: «Men hvis jeg føyer til at det ikke finnes noen gode seder for kvinnene hvis de ikke fører et tilbaketrukket liv i hjemmet, hvis jeg sier at de stillferdige syslene i hjem og familie er deres arvelodd, at deres kjønns verdighet ligger i beskjedenheten, at hos dem er unnseelse og kyskhet uadskillelige fra anstendigheten, at å søke mennenes blikk allerede er å la seg besudle av dem, og at enhver kvinne som viser seg frem, vanærer seg selv: I samme stund vil denne døgnfilosofien reise seg mot meg, den som oppstår og dør i en eller annen avkrok av en stor by og ønsker å kvele naturens rop og hele menneskehetens enstemmige røst.»

> Torsknuten med sine Sneflekker og Fonner øverst oppe stod paa Hovedet dybt nedenunder dem, næsten saa det gav en svimmel Følelse, naar de saa ud over Baadripen. Og da de naade hen under Felageret, laa den bratte, grønne Lid med alle de beitende Kreaturer gjenspeilt saa klart, at de kunde tælle Hornene nede i Vandet. (66)

Igjen er det her et omvendt perspektiv som er meget slående. Det er som om hele gjengen går på hendene nå. Torsknuten står «dybt nedenunder dem», og hornene til kuene ses i vannet. Alt er sett på nytt, med nye øyne, og dette resulterer i et nytt bilde som er knyttet til modernitetens inntog. Samtidig er moderniteten også knyttet til Grips ønske om å gjøre en nasjonalpedagogisk innsats. Kvinnefrigjøringen forbindes på denne måten med et nytt syn på dannelsen under nasjonale fortegn. Det siste kommer tydelig frem når Inger-Johanna kobles til den historiske dronningen Gyda gjennom visen hun synger sammen med barna. Dermed får emansipasjon og kvinnelig selvtillit en sentral plass i romanen.

Som vi har sett, fungerer snømetaforikken forskjellig hos Kielland og Lie. Kiellands snø er så å si entydig negativt konnotert. Dette betyr på ingen måte at den ikke kan være til gode for folk, og at fortelleren ikke kunne hatt et positivt syn på snø. Men det slår en at snøens positive konnotasjoner nesten utelukkende er knyttet til pastor Jürges og hans sønn, Johannes. Slik bruker Daniel Jürges snøens gode føre som argument for å be folk om å kjøre tømmeret til prestegården. Og når hans sønn kjører hjem med Gabriele sies det om ferden: «Det mørknet i skogen, og den dype store fred, gjennem hvilken de fløi med muntre bjeller, forfrisket hennes sinn og lyste litt op i den lede og likegyldighet, som denne vinter hadde efterlatt i henne» (64). Og litt foran kunne man lese at «de forlot et skyss-skifte i slede på det ypperligste føre med klingende bjeller» (60). Man ser her at oppvurderingen av snøen alltid er knyttet til prestegården. Snø fungerer som bilde for et samfunn og en kirke som har stengt seg av fra enhver form for fornyelse. Snø umuliggjør kommunikasjon med den ytre verden. Kielland utnytter snøens potensial kun med tanke på dens tildekkende egenskap. Snø legger et hvitt teppe på jorden, noe som illustrerer pastor Jürges' estetiske idealisme som står under idealiseringens tegn. Men Kiellands forteller er ganske tydelig i sitt resonnement. Denne entydige holdningen forsterkes gjennom måten romanen er fortalt på. Det er en autoral forteller som karakteriserer og bedømmer karakterene utenfra: «Ti det var så aldeles motstridende mot

hans hele natur å ha det heslige for øie» (24). Kiellands snømetaforikk beror på en klar avgjørelse hva dette naturmaterialet skal brukes til. Dette skjer på bekostning av en fenomenologisk tilnærmelse som ville resultert i en differensiert håndtering av snø. Satirikeren og samfunnsrefseren som har en entydig agenda, vinner over fenomenologen.

Det må et fenomenologisk blikk til for at snø ikke lenger skal stå som et entydig symbol for konservatismen. Kiellands roman er jo bygget opp på bakgrunn av en enkel motsetning mellom fremskrittstanken og den konservative statskirken. At den oppkommende moderniteten kan være et janushode, oppdager leseren først hos Jonas Lie. Dermed forandres også måten det fortelles på, siden det ikke fokuseres på fortelleren hos Lie, men på karakterene. Disse avslører seg i måten de snakker og handler på, mens fortelleren trekker seg tilbake. Dette betegnes gjerne som Lies impresjonisme og er en kjent sak i Lie-forskningen. Poenget er imidlertid at denne nye måten å fortelle på også forutsetter en annen måte å iaktta på. Landskapet og naturen skal iakttas nøye og detaljert dersom de skulle reflektere personenes væremåte. Lie knytter personene sine til et bestemt miljø og til en bestemt topografi. Dette fører nødvendigvis til et mer nyansert bilde av snø. Lies fenomenologiske blikk umuliggjør en entydig oppfatning av dette naturfenomenet. For eksempel er snø og kulde konnotert med Rønnow, hvis besøk på Gilje finner sted i begynnelsen av desember måned ved streng kulde og mye snø. Grip derimot gjør sitt inntog på sommerstid.[28] Dette til tross for at han og hans livsfilosofi er knyttet til høyfjellet, hvor snø ligger året rundt. Men i høyfjellet har snøen en helt annen funksjon som meningsbærende element enn nede i dalen. Lies snø har dermed ikke bare en avstengende, isolerende funksjon, som hos Kielland, men den står også for et åndelig prinsipp, for åndelig fornyelse og samfunnsforandring.

I neste kapittel skal vi analysere tekster der snø ikke bare er bakgrunnen for en gransking av moderniteten, men medium for dens drøfting. Naturmaterialet selv fungerer som modernitetsmarkør idet det utvisker alle meningsbærende tegn. Dette er et poeng Kielland og Lie ikke er opptatt av.

---

28 Se om dette også Bergström 1949: 502.

KAPITTEL 2

Snøreise

I *Familien paa Gilje* er modernitetens inntog først og fremst koblet til Grip, som vi har sett i forrige kapitlet. Enda han dukker opp på sommerstid, kommer han «ovenfra Fjeldet» og snakker entusiastisk om det han har opplevd i høyfjellet overfor både kaptein Jæger og hans datter, Inger-Johanna. Snø, kulde og det karrige fjellområdet oppgraderes, og høyfjellet er topografisk sett stedet hvorfra Grip agerer som den nye tids forkynner. Det virker som om snø og kulde, altså et i utgangspunktet livsfiendtlig element, blir til en ledemetafor for fremskrittstanken i romanen. Denne tanken er hos Lie knyttet til et vitalistisk narrativ som karakteren Grip står for. Han kritiserer materialismen og favoriserer en barneoppdragelse som er basert på kunnskap via sanselig erfaring. Det lune borgerlige miljøet i byene skal forlates til fordel for en oppdragelse ute i naturen, som Grip gjør seg til talsmann for.

De følgende tekstene har alle samme motiv. Protagonistene deres er vintervandrere som er på en livsfarlig reise. Forfatterne bryter dermed med reisemotivets årstidlige konnotasjon, som er vår og sommer: «Og jeg har ingen bondegård / med hest og hus og dreng, / nei – jorden er min eiendom /og skogen er min seng. / Og våren er min fiolin /med dans på hver en streng.» Einar Skjæraasens kjente *Vandringsvise* får stå for alle andre kjente visene med samme tema: Å legge ut på tur gjør man når solen skinner og dagene igjen blir varme, *etter* vintertidens påkjenning. Og man gjør det i full harmoni med naturen («jorden er min eiendom / og skogen er min seng»). Nå dreier det seg riktignok om en vise vi her har å gjøre med, og sanglyrikk følger andre sjangerkrav enn prosatekster. Men man ser i prosatekster at det er et krisesymptom, når forfatterne sender sine protagonister ut i verden midt på vinteren. I *Ferdaminni fraa sumaren 1860* kunne A.O. Vinje ennå rime «Fraa byen det berer. / Eg lyfter paa hatt. […] Men ufrisk i varmen / eg alltid deg fann. / Du er liksom

tanken, / du elder din mann.» Riktignok bærer Vinjes beretning allerede tegn som tyder på den kommende moderniteten, så som en selvreflekterende forteller og en form for ironi, Vinjes kjente «tvisyn». I tillegg kommer en oppmyking av sjangergrenser som åpner opp for en blanding av prosa og poesi. Men Vinjes forteller går tross alt ut fra konkrete, sanselige erfaringer, først etterpå perses de gjennom refleksjonens mølle. Han skildrer forskjellige regioner, innbyggere og folkeskikk fordi han regner med at dette er delvis ukjent for folk flest.

På en vinterreise er det derimot omvendt. Selvrefleksjon kommer først, på bekostning av den ytre verden som utelukkende spiller en rolle som speil for individets indre. At en reisende legger ut på vinterstid, kan allerede tydes som krisesymptom. Den reisende må ferdes fordi han er i en krise. Det er ikke lenger befrielse fra urban tranghet, eventyrlyst og trang til å oppleve andre land eller andre regioner som er protagonistens ærend og motivasjon. Den vinterreisende vil ikke oppleve noe som ligger utenfor ham selv, men reisen er primært viktig som refleksjonsobjekt. Forfatterne i dette kapitlet lar sine protagonister legge ut på en vinterreise for å tematisere sentrale samfunnsproblemer som oppstår i forbindelse med modernitetens fremvekst. Det følgende eksemplet er paradigmatisk i så henseende.

Den danske forfatteren Henrik Pontoppidan skrev en beretning om en vinterreise som han publiserte under tittelen *En Vinterrejse – Dagbogsblade* i 1920. Teksten kan leses som en slags dagbokskisse, en liten fortelling fra Norge, hvor fortelleren tilbringer julen, for ikke å utsette magen sin for altfor mye god dansk julemat. Fortellerens kåserende impresjoner fra landet og befolkningen, på vei nordover med hurtigruten, kobles til leting etter en dansk outsider som bor på fjellet som eremitt. Fortelleren ble kjent med hans foreldre kort før avreisen. De forteller ham om sin sorg fordi de ikke har kontakt med sønnen. Som eneste livstegn får de av og til et postkort, alltid med de samme ord: «Har det godt», uten annen informasjon, uten adresse eller hilsen. Fortelleren setter seg som mål å finne den tapte sønnen for å overtale ham til å vende tilbake. Men dette klarer han altså ikke.

Pontoppidans vintervandrer er en rastløs, omflakkende outsider som kjeder seg i selskap. Overfor fortelleren snakker han om sin forkjærlighet

for «det tomme rommet». Fortelleren tar dette som floskler og sier: «Jeg iagttog hans Ansigtsudtryk, mens han talte, og fik Medlidenhed med ham. Jeg anede, at der laa et bristet Livshaab begravet under den anstrengte Ufølsomhed. Jeg forstod, at han virkelig var flygtet bort fra Verden for at glemme den.»[1] Fortelleren utvider denne iakttagelsen til en allmenn tidsdiagnose: «Her var da igen en af Tidens mange vildt Sørgmodige, som dør af indre Forfrysning. Denne Toogtyveaariges Hjerte har allerede stormet sig træt. Som en dødsviet Munk har han strøet Aske over sit Hoved for at fremskynde den endelige Udfrielse.»[2] Fortelleren ser outsideren som en typisk representant for århundreskiftets dekadansebevegelse, som ifølge ham er karakterisert gjennom «Tungsind» og en syk dødslengsel. Sammenlignet med Schuberts *Winterreise* er det iøynefallende at Pontoppidan ikke nevner en årsak for vintervandrerens tungsinn, men tar den som en tidsdiagnose. Riktignok er fremmedhetsfølelsen til Schuberts vintervandrer også eksistensiell, men denne er halvveis motivert gjennom skuffet kjærlighet.

Men hos Pontoppidan kommer et element inn i bildet som ikke finnes i de andre tekstene. «Dagbogbladet» har nemlig et voldsomt oppgjør med den borgerlige offentligheten, som én enkelt kjendis står for: Bjørnstjerne Bjørnson. Denne fungerer som motpol til den ensomme vintervandrer fordi Bjørnson ikke skyr offentligheten, men tvert imot søker den. Dermed iscenesetter fortelleren et dialektisk forhold mellom selvvalgt isolasjon fra verden og det motsatte. Overfor begge holdningene forholder han seg skeptisk. I Bjørnson ser fortelleren en «Markedsbjørn» som danser etter folkets behov. Dette er ifølge fortelleren det inautentiske ved Bjørnsons liv. Bjørnsons levesett kontrasteres med eremitten i de iskalde vinternettene i Norge som er «ene med sig selv». Vinternatten brukes som en metafor for det autentiske, for det klare og entydige. Fortelleren ser samfunnet som det stikk motsatte av en klar vinternatt, med tanke på det inautentiske som kjennetegner det. Her er menneskene instrumentaliserte, de lar seg, som Bjørnson, bruke til et bestemt mål. Vil man ikke bli affisert av dette, er man nødt – som outsideren – å gi avkall på et liv i

1 Pontoppidan: *En vinterrejse*, 1950: 241.
2 Sst. 241.

samfunnet og rømme det. I fjellområdets natur ligger det autentiske som er koblet til en natt under stjernehimmelen, en «Fortryllelse» som fortelleren også lar seg påvirke av. Han slutter med følgende resonnement:

> Nu véd jeg lidt mere om Grunden til, at saa mange af Tidens unge Mænd med sønderrevet Hjerte flygter op paa Ensomhedens og Livsforagtens golde Vidder. Jeg indser ogsaa nu, at det ikke vilde have nyttet noget, om jeg havde faaet ham lokket herned til dette Møde med Bjørnson. Jeg er jo ikke langt fra at fortryde Rejsen for mit eget Vedkommende. Er Grunden den, at jeg selv har været for længe under Stilhedens og Stjernenætternes Fortryllelse? Maaske. Derfor vil jeg ogsaa hjem nu. Tilbage til Torveskriget og vore egne Markedsbjørne.[3]

Sitatet viser at fortelleren tolker protagonistens ensomme liv i det norske fjellet ikke lenger på bakgrunn av dekadansemotivet mot fortellingens slutt, men på bakgrunn av et vitalistisk narrativ. Han lar seg påvirke av den stjerneklare vinternatten han fikk oppleve på fjellet. Og denne opplevelsen setter han i kontrast til sivilisasjonens støy og mas i byen med Bjørnstjerne Bjørnson som urban representant. Fortellerens påvirkning kommer til syne i en utpreget ambivalent holdning. På den ene siden tolker han protagonistens adferd som livsforakt, på den andre siden må han selv passe på at han ikke blir affisert av hans holdning. Pontoppidan er inne på en kuldediskurs der kulden og det asketiske livet ses som motpol til samfunnets dekadanse.

Adalbert Stifter: *Bergkrystall*

Østerrikeren Adalbert Stifter er en av de store forfatterne innenfor den såkalte poetiske realismen i tyskspråklig litteratur. Stifter er beryktet for sine pedantiske og omfattende naturskildringer. Dette førte til at han ble oppfattet som en veldig kjedelig forfatter allerede i sin samtid. Østerrikeren dyrket en måte å fortelle på som er nesten blottet for handling. Dette ser man tydelig i hans store roman *Nachsommer*, der leseren møter en jeg-forteller som egentlig ikke vil fortelle siden han er for blyg. Fortelleren frykter for å være for påtrengende. Stifter ble sett på som

3 Sst. 246.

typisk Biedermeier-forfatter som dyrker blomster- og insektverden istedenfor å fokusere på politisk relevante problemstillinger. For marxisten Georg Lukács var han reaksjonens klassiker.[4] Men Stifter har alltid hatt sine lesere, blant annet Friedrich Nietzsche og nobelprisvinneren Peter Handke setter begge to stor pris på ham. Som Hølmebakk skriver, er det fremfor alt de artistiske og psykologiske kvalitetene som fanger oss, «monotonien som virkemiddel, det lidenskapelige pedanteri som spenningsskapende faktor».[5] Disse elementene finnes også i stor grad i Stifters kanskje mest leste fortelling, *Bergkrystall*, fra samlingen *Bunte Steine* som ble publisert i 1852. I denne samlingen formulerer han i forordet den «milde lov», poetikken som han er blitt mest kjent for. Naturens voldsomme og iblant farlige hendelser, så som jordskjelv, oppfatter han ikke som større enn de små ting, så som vindens sus eller vannets risling. De er tvert imot mindre fordi de kun er resultater av «høyere lover». Oppgaven vår består i å oppdage den milde lov som leder menneskeheten, formulerer Stifter i forordet.[6] Ifølge Stifter er det altså ikke det storartede og det spektakulære det kommer an på, men det som ikke imponerer i kraft av utseende. Det er i helt hverdagslige fenomener den «milde lov» viser seg.

Fortellingen *Bergkrystall* hadde opprinnelig tittelen *Der heilige Abend* fordi handlingen foregår på selve julaften. *Bergkrystall* rommer en av de mest intense skildringer av snøfall og snøstorm som finnes i tyskspråklig litteratur. Stifter er kjent for å være en ypperlig «snødikter».[7] Teksten, som foreligger på norsk i serien *Mesterverk fra verdenslitteraturen*[8],

4 Se Hølmebakk i Stifter 1975: 180.

5 Sst.

6 Stifter 1979: 8 og 10. «Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. […] Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.»

7 Da Thomas Mann var i ferd med å skrive kapitlet «Snø» fra *Trolldomsfjellet* syntes han ikke det var mulig å beskrive et intenst snøvær bedre enn Stifter hadde gjort i *Aus dem Bayrischen Walde*. Mann i et brev til Ernst Bertram, sit. Etter Ullrich/Vogel 2003: 189.

8 *Mesterverk fra verdenslitteraturen*, under redaksjon av Johan Borgen og Edvard Beyer, fortellinger I, utvalg og innledninger ved Gordon Hølmebakk Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1975. I det følgende sitert etter denne utgaven, sidetall i parentes.

handler i all korthet om søsknene Konrad og Sanna som går seg vill i fjellandskapet på grunn av kraftig snøfall. De tilbringer natten i en slags grotte og blir funnet dagen etter av letemannskaper fra de to tettstedene Gschaid og Millsdorf. Tettstedenes innbyggere, som er nokså fremmede for hverandre, forsoner seg takket være felles leting etter barna. Barnas foreldre er det eneste ektepar som går tvers over grensen til de to tettstedene. Moren er fargerens datter fra Millsdorf og faren er skomaker fra Gschaid. Barna er på vei hjem fra besteforeldrene da de går seg vill. På natten holder de varmen med kaffe fra termos i deres kamp mot søvnen. De forblir våkne ikke på grunn av kaffen, men på grunn av naturinntrykk. Nordlyset og isbreens smell holder dem våken.

Idet fortellingen utspiller seg på selve julaften, kan den leses allegorisk, og karakterene opplever på kroppen betydningen av de kristne høytidene som fortelleren er så opptatt av i begynnelsen: «Vår kirke feirer forskjellige høytider som står vårt hjerte særlig nær» (183). Og så kommer en tilsynelatende omstendelig og pedantisk skildring av disse høytidene over flere sider uten at den dramatiske hendelsen setter inn. Stifter bruker omtrent en tredjedel av fortellingen på å skildre de kirkelige høytidene, folket og skikkene til de to tettstedene. Og det skildres ganske nøye hvordan naturen ser ut. Særlig fjelltoppene og fjellandskapet blir beskrevet omhyggelig. I den norske utgaven er det først på side 198 at den dramatiske handlingen setter inn, nemlig barnas tur fra Millsdorf til Gschaid over halsen, en fjellovergang, der de går seg vill på grunn av et intenst snøvær. Men fortellingen begynner på side 183 og slutter på side 226. Leseren merker først ved slutten hvor balansert fortellingen er. Stifter er kjent for en slik udramatisk måte å fortelle på; i forskningen kalles dette iblant hans «Verschleppungstechnik».

I det følgende skal det ses nærmere på hvordan Stifter håndterer snømotivet i *Bergkrystall* og hvordan dette henger sammen med hans måte å fortelle på. Min tese er at nettopp dette motivet viser Stifters modernitet. Han fører den realistiske måten å fortelle på til en grense og problematiserer dermed det realistiske prosjektet. At det å fortelle ut fra et sikkert ståsted ikke lenger er en selvfølge, at det blir mer problematisk i en verden som ikke lenger kan oppfattes som en meningsfull helhet, dette viser Stifter gang på gang i *Bergkrystall*.

Whitening og utviskning av mening

Da barna får lov til å besøke besteforeldrene i Millsdorf på julaften, «var himmelen overtrukket av et tynt, tørt slør, så man bare skimtet den fjerne og lave solen som en utydelig rød flekk i sydost» (198). Og når bestemoren formaner dem om å gå tilbake til Gschaid tidlig på ettermiddagen med gavene til dem selv og foreldrene, leser man:

> «Pass nå godt, *Sanna*,» sa hun, «at du ikke fryser eller blir for varm, og at dere går bene veien hjem og ikke springer omkring. Det kan bli vind i kvelden, og da kommer dere ikke så fort frem. Hils far og mor, og ønsk dem riktig god jul.» (201–202)

På vei over halsen begynner det så smått å snø. Snøfallet blir mer intenst. Fortelleren vil i utgangspunktet fortelle så objektivt som mulig: «Da de begynte på den første oppstigningen mot høyden, hvor det som før nevnt vokste spredte trær og busker, dalte noen enkelte snefnugg ganske langsomt ned fra himmelen» (202). Gutten Konrad har ennå full kontroll over situasjonen idet han forklarer værforholdene til sin søster, Sanna:

> «Ser du, Sanna,» sa gutten, «jeg tenkte meg nok at vi skulle få sne, for da vi kom ut av bestemors hus, så vi ennå solen så blodrød som en lampe ved den hellige graven, og nå ser vi den ikke lenger, bare den grå tåken over tretoppene. Det varsler alltid sne.» (202)

Barna ser ingen fare på grunn av snøværet, men guttens tale, hans sammenligning av solen med «en lampe ved den hellige graven», varsler allerede i begynnelsen av deres vei over halsen om at det er fare på ferde. Barna selv synes derimot at snøværet er gøy: «Barna gikk fornøyde videre, og Sanna var lykkelig da hun fanget opp et snefnugg på det mørke stoffet i ermet, og det ble liggende uten å smelte» (202). Eller: «Barna var meget glade. De tråkket i dette lette hvite dunet og lette med vilje etter steder der sneen la seg særlig tykt for å gå nettopp der og leke at de allerede vasset i sne» (203). Igjen tar fortelleren seg god tid i sin skildring av de to barnas snøvandring. Det tiltagende snøfallet og den tilspissende situasjonen kontrasteres med den monotone måten å fortelle på, noe som underbygges av de to barnas formelaktige samtaler; for eksempel den i Stifter-forskningen berømte «svarformel» til Sanna på brorens bemerkninger. Ikke mindre enn 17 ganger sier hun: «Ja, Konrad» og ikke mer.

Men denne ensformigheten er et stilistisk middel for å skape spenning på grunn av stor kontrastvirkning. Den tiltagende spenningen blir til via denne kontrasten, for fortelleren lar seg på ingen måte affisere av den vanskelige situasjonen barna er inne i, han forteller på en rolig og avbalansert måte. Han skildrer så realistisk som mulig verdens *whitening*:

> Ja, det virket endog varmere inne i skogen, slik det alltid gjør om vinteren der det er luft mellom de faste tingene, slik det nettopp er i en skog. Og snefnuggene falt stadig tettere, så bakken snart var helt hvit og skogen fikk likesom et grått belegg av støv. Både på guttens og pikens klær og hodeplagg begynte sneen å legge seg. (203)

Eller: «De kunne ikke lenger merke noe til den harde stien, ikke engang hjulsporene. Veien var overalt like myk og bare kjennbar på at den tegnet seg som en regelmessig hvit stripe gjennom skogen. På alle grener hadde det lagt seg et vakkert, hvitt teppe» (204). Fortelleren skildrer i det følgende hvordan synsfeltet til barna stadig blir mer innsnevret. Dette ender med at de til sist ikke lenger ser noe i det hele tatt:

> Etter en stund stoppet gutten og sa: «Jeg ser ingen trær lenger, jeg heller. Vi må være kommet ut av skogen, og veien går hele tiden oppover. Vi får stå her en stund og se oss om, kanskje vi får øye på noe.» Men de fikk ikke øye på noe. (205)

På Stifters eget språk får den siste setningen kanskje et enda mer radikalt preg: «Aber sie sahen nichts.» Man kan nesten si at snøværet har utvisket den eksisterende verden for barna. Dette inntrykket forsterkes ytterligere, idet barna gradvis mister enhver form for orientering, både rom- og tidskoordinatene faller bort: «Hvis jeg bare greide å se noe som jeg kunne ta øyemerke av» (206). «Gutten kunne ikke regne ut tiden, fordi det ikke var noen sol å se på himmelen. Den var hele tiden jevnt grå» (204). Fortelleren risser ikke bare opp et snølandskap der alle naturfenomener blir til et eneste hvit rom, det hvite rommet tenderer også til å sluke de to barna: «Selv var de så tilsnedde at de ikke lenger stakk seg ut fra alt det andre hvite, og ikke lenger hadde kunnet se hverandre på noen skritts avstand» (208).

Men parallelt med den tiltagende intetheten trues også fortellerens prosjekt, som består i å skildre så realistisk som mulig hva som foregår. For hvordan er det mulig å opprettholde en mimetisk måte å fortelle på når det som skal etterlignes ikke lenger finnes? Når man befinner seg på

et sted der det verken er mulig å se noe eller høre noe? Når alle koordinatene med tanke på tid og rom er utvisket? Når det eksplisitt sies at det er et slags ikke-sted, noe radikalt fremmed, hvor barna holder til? Resultatet av dette er at også fortellerens måte å fortelle på forandrer seg. Hans språk blir stadig mer kunstig, man kunne også kalle det retorisk med tanke på de retoriske virkemidlene han bruker. Det sniker seg inn et annet vokabular som ikke lenger er forenlig med kravene om mimesis. For eksempel når fortelleren kaller stillheten hemmelighetsfull («i den hemmelighetsfulle stillheten») (204). Fortellerens realisme kommer i ubalanse: «Han førte henne videre i det hvite, skimrende, dunkelt levende, ugjennomsiktige rommet» (207). Man ser her at forsøket på å skildre så nøye som mulig ender opp i et oksymoron. Enda tydeligere blir det noen setninger lenger nede:

> Atter var det ingenting annet enn hvitt omkring dem, og ingen steder ble det brutt av noe mørkt. Det syntes å være et intenst lys, og likevel så en ikke tre skritt fremfor seg. Alt var innhyllet i et eneste hvitt mørke, om det nå kan sies slik, og fordi det ikke fantes skygger, var det umulig å bedømme størrelsesforhold og avstander, og like umulig for barna å vite om de gikk opp eller ned, uten når noe bratt fanget foten og tvang den oppover. (207–208)

Fortellerens bruk av selvmotsigende formuleringer er ledsaget av hans selvrefleksjon med tanke på hans egen språkføring: «… et eneste hvitt mørke, om det nå kan sies slik.» Barnas tap av orienteringssans går så langt at de til og med mister sansen for de topografiske forhold. Dette affiserer fortelleren idet han plutselig blir usikker på hvordan dette skal fortelles. Stifter risser opp et slags «nothing that is»-sceneri, for å si det med Wallace Stevens' *The Snow Man* i mente (se kap. 6). Alt som kan være meningsdannende, viskes ut. Det barna møter, er en verden som er tømt for mening, en verden som bare kan skildres ved hjelp av negasjoner:

> Men opp til barna nådde ikke en lyd, her hørte man intet, for her var intet å forkynne. I dalsidene gled nå lykteskinnet langs berghengene, og på mange gårder ringte matklokkene for å minne menneskene om høytidsstunden, men dette kunne enda mindre sees eller høres her oppe. Bare stjernene skinte, og de lyste og glitret uberørt. (216)

Dette er en nokså radikal formulering. Det skildres et fullstendig meningsløst sceneri ut fra barnas ståsted, dersom begrepet «mening»

er knyttet til menneskelig aktivitet. Sceneriet kan nesten sies å være spøkelsesaktig, fullstendig blottet for all mening, også med tanke på det kristne («for her var intet å forkynne»). Samtidig som fortelleren later som om han selv er til stede; han snakker om «*her* oppe». Sceneriet blir alt mer livsfiendtlig i og med at barna kommer inn i isen. Til slutt må de gi opp og går «inn under de stenene hvor det er tørt og lunt», som Konrad sier (212). Der vil de vente til daggry. Her i grotten kjemper de mot søvnen. De spiser litt og drikker kaffe-ekstrakten de har fått som gave til foreldrene. Og siden Konrad vet at det er livsfarlig å sovne i kulde, passer han på at søsteren ikke faller i søvn. Men barna blir ikke reddet på grunn av et kulturprodukt. Det er naturen selv som gjør at de ikke fryser i hjel:

> Selv om Konrad minnet seg selv om den ihjelfrosne Eschenjägers skjebne, og selv om barna nå nesten hadde tømt den lille flasken med kaffe-ekstrakt, som riktignok hadde fått blodet til å sirkulere fortere i kroppen, men også gjorde at de etterpå ble matte, så hadde de likevel ikke kunnet overvinne søvnen hvis forførende sødme beseirer alle motforestillinger, om ikke naturen selv i sin storhet var kommet dem til hjelp og hadde påkalt en kraft i deres indre som var istand til å motstå søvnen.
>
> I den uhyre stillhet som hersket, i den stillhet hvor ikke et snefnugg syntes å røre seg, hørte barna tre ganger isen drønne. Det som syntes mest ubevegelig av alt, og likevel er det bevegeligste, breen, gletsjeren, hadde frembragt lyden. Tre ganger hørte de bak seg et brak så forferdelig som om selve jorden skulle springe i stykker. Det forplantet seg gjennom isen i alle retninger og løp ut gjennom alle dens årer. Barna ble sittende med åpne øyne og se ut på stjernene.
>
> Også for øynene begynte noe å utvikle seg. Som barna satt der, blomstret det frem på himmelen foran dem et blekt lys midt mellom stjernene, og spente en utydelig bue mellom dem. Den hadde et grønnlig skjær som sakte trakk seg nedover. […] Hadde uværsluften der oppe fått utladet seg slik i det uhørte snefallet at det nå kunne strømme ut i denne stumme, vidunderlige lysflommen, eller hadde naturen en annen, uutgrunnelig årsak? […]
>
> Ingen av barna sa et ord til den andre. De satt og satt, og stirret med vidåpne øyne på himmelen. (216–217)

«Naturen selv i sin storhet», altså kombinasjonen av smellene fra isen og nordlys, er ansvarlig for at barna kommer våkne gjennom natten og blir reddet. Det fortelleren har antydet, nemlig at det stadig tettere snøfallet forvandler naturen til noe underlig og hemmelighetsfullt, når her sitt klimaks. Naturen har fullt ut forvandlet seg til noe sublimt, og dette

sublime kan ikke lenger fattes med ord. Fortelleren skildrer hvordan barna bare blir sittende og se på uten at de sier et eneste ord. Det er et under som skjer, for naturen viser liksom nåde og barmhjertighet overfor de to barna. Samtidig opplever de noe som overstiger sanselig erfaring. Det de hører og ser gjør et så sterkt, sjokkartet inntrykk på dem at de holder seg våkne til tross for vandringens store påkjenning. Dette kan tolkes som Guds emanasjon i naturen i form av en nådegave på selve juledagen. Jentungen tolker dette som en epifani når hun sier til sin mor etter vellykket redning: «Mor, i natt da vi satt oppe på fjellet, så jeg den Hellige Kristus» (225). Epifanien passer selvfølgelig utmerket til tidspunktet siden fortellingen utspiller seg på julaften, altså nettopp på den tiden da Kristus blir født. Man kunne kanskje si at «naturens storhet» viser seg just i dette at Gud viser sin nåde gjennom den. At barna oppdages dagen etter, og at de fremdeles er i live, er altså noe som ikke kan forklares på fornuftig vis fordi det empiriske strider imot. Det må oppfattes som et slags under, og innbyggerne tolker det straks på denne måten:

> «Takk Gud på dine knær, svigersønn,» fortsatte fargeren, «- at det ikke ble vind i går. Det kommer til å gå hundre år før noen igjen får oppleve et slikt forunderlig snefall, og at det faller så rett som når våte snorer henger fra en stang. Var det blitt vind, hadde barna vært fortapt.» (225)

Men enda barnas redning ikke kan forklares, så har den en funksjon i novellen. Den fører nemlig folk fra Gschaid og Millsdorf sammen igjen. Kona og barna til skomakeren oppfattes ikke lenger som fremmede. Og fortelleren vinner sin overlegenhet tilbake. For å tydeliggjøre dette, må novellens grunnkonflikt granskes i det følgende.

Fortrolighet via fortelling og fortellerens utfordring

Man ser i novellens første del at det å fortelle historier fungerer som en slags stabiliserende og ikke minst identitetsdannende faktor. Her skildres kirkens forskjellige høytider, de topografiske forhold og de to «landsbyene». Den omstendelige og akribiske skildringen i begynnelsen har den funksjon å vise hvordan et tradisjonelt samfunn konstruerer mening, nemlig først og fremst via fortelling. Det er påfallende at det å skape mening via fortelling tematiseres ofte i novellens første del:

> Som det mest iøynefallende trekk i omgivelsen er fjellet stadig gjenstand for befolkningens oppmerksomhet og midtpunkt i mange historier. I landsbyen finnes det ikke en mann, unge eller gammel, som ikke har noe å fortelle om takkene og tindene deroppe, om iskløfter og huler, bekker og stryk, enten det nå er av egen erfaring eller det er ting han har hørt av andre.» (186)

Som det fremgår av sitatet, dreier det seg også om overleverte historier som fortelles. Fortellingene er på denne måten ikke lenger fundert i egen erfaring, men sirkulerer fritt omkring uten at det alltid er klart i hvilken grad de er fiktive: «… er det ikke så helt sikkert at de ikke skrøner litt til dets ære og berømmelse» (186). Denne bemerkning tyder på en representasjonsproblematikk allerede tidlig i novellen. I hvilken grad refererer en fortelling til den ytre verden, eller er det mon ikke snarere slik at den refererer til seg selv? Fortelleren gjør gang på gang oppmerksom på at det finnes historier og at det fortelles. Også han selv deltar i dette prosjektet allerede med den første setningen: «Vår kirke feirer forskjellige høytider som står vårt hjerte særlig nær» (183). Han fremstiller seg selv som en som tilhører fellesskapet («*vår* kirke, *vårt* hjerte») og utlegger i det følgende meningen og betydningen av disse høytidene. Men legg merke til at det sniker seg inn en slags distansert, reflekterende holdning allerede ved novellens begynnelse: «Fordi denne festen er så uoppslitelig, fordi gjenskinnet av den holder seg så høyt opp i årene, har vi vår egen glede av å være med når barna feirer den med fryd og jubel» (184). Fortelleren iscenesetter seg selv som en som tilhører det fellesskapet han skriver om, men kommer samtidig også med reflekterende kommentarer der han peker på det som først konstruerer denne samhørighetsfølelsen:

> Innbyggerne er langt mere velhavende enn i Gschaid, og skjønt det ikke er mere enn tre timers gange mellom de to dalene […] så er likevel sed og skikk så forskjellig i de to dalene, og selve deres karakter så ulik som om de skulle ligge dagsreiser fra hverandre. Dette er ofte tilfelle i fjellene, og henger ikke bare sammen med hvordan hvert enkelt sted ligger i forhold til solen […] men også med innstillingen hos innbyggerne, som gjennom sine forskjellige beskjeftigelser blir trukket i den ene eller annen retning. (190)

Fortelleren risser opp et samfunnsbilde der innbyggerne på de to stedene er tradisjonen tro og dypt rotfestet i landskapet rundt dem: «De henger alle ved sin herkomst og ved fedrenes skikk, de kan så gjerne unnvære samferdsel, de elsker dalen sin høyt og kan ikke tenke seg å leve noe

annet sted» (190). Som hos Johannes V. Jensen skildres det her et førmoderne, statisk samfunn som er rotfestet i tradisjonen og landskapet. Både Gschaid og Millsdorf skildres som et lukket mikrokosmos, der innbyggerne er fremmede overfor hverandre:

> … siden det videre neppe forekommer at en mann forlater sin egen dal for å bosette seg i nabodalen, […] og siden kvinner og unge piker slett ikke kan tenke seg å flytte fra en dal til en annen uten i de meget få tilfeller hvor de følger hjertets røst og kommer som brud til sin brudgom i en annen dal, så gikk det ikke annerledes med den vakre fargerdatteren fra Millsdorf da hun kom som skomakerkone til Gschaid, enn at hun av innbyggerne der ble sett på som en fremmed. (195)

Et slikt samfunn skyr i utgangspunktet enhver form for forandring, som det sies i novellen.[9] Skomakerens frieri tvers over bygdas grenser må derfor tolkes som et brudd med tradisjonen, som utfordring for begge landsbyene. Fjellbygdas fellesskap settes på en prøve på grunn av skomakerens opprør mot tradisjonen og fedrenes skikk. Ut over dette antydes det også at skomakeren har et litt for hissig temperament. Det sies at faren til de to barna var en «gemseskytter og som ung hadde han i det hele tatt, som landsbyfolket sa, ikke vært særlig skikkelig av seg» (192). Derfor var fargeren i Millsdorf sterkt imot giftemålet:

> Fargeren hadde stengt sin dør for ham, og om den vakre datteren allerede på forhånd hadde vært holdt borte fra offentlige tilstelninger og fornøyelser og sjelden var å se utenfor foreldrehuset, så gikk hun fra nå av ingen andre steder enn i kirken eller i hagen eller fra rom til rom hjemme. (193)

Denne konstellasjonen minner om Bjørnstjerne Bjørnsons grunnkonflikt i *Synnøve Solbakken*, som kom omtrent samtidig. Men i motsetning til Stifter er konflikten mellom de to familiene hos Bjørnson også knyttet til to forskjellige kristelige strømninger. Men det hissige temperament finnes både hos Bjørnson og Stifter. Teksten er ganske eksplisitt i å antyde skomakerens hissige temperament, når man leser det følgende: «Den unge skomakeren var å se på dansefester og kjeglebaner. Han gav en god

9 «De er stødige av natur og holder på det gamle. Faller en sten ut av muren, er det den samme som blir satt inn igjen. Nye hus blir bygget nøyaktig lik de gamle, et skrøpelig tak blir reparert med samme slags takspon, og hvis det på en gård finnes brandete kuer, så er det alltid slike kalver som blir satt på, så fargen følger gården.» (186)

dag i alle formaninger. Han møtte på alle skytterstevner i omegnen, og vant ofte premier som han var meget stolt av» (192). Skomakeren står for en form for individualisme som er ukjent i bygda. Han gir blaffen i tradisjonen, gjør opprør mot farsautoritet og agerer utadvendt:

> Men istedenfor, slik det sømmer seg en håndverksmester, å anlegge en sort hatt som den faren hele livet hadde brukt, bar han en grønn, prydet med alle mulige slags fjær, og spradet med den korteste vadmelskofte som fantes i dalen, mens faren aldri brukte annet enn mørke, helst sorte frakker som måtte være særlig side og vide i snittet når de tilhørte en håndverksmester. (192)

Sønnen gjør opprør mot folkeskikk, mot det som «sømmer seg». Han utfordrer en statisk samfunnsorden ved å gifte seg med den vakre fargerdatter fra Millsdorf. Med andre ord: Hans feil er at han utfordrer samfunnsorden, og i Stifters katolske univers kan dette tolkes som *superbia* (hovmod), en av de syv dødssyndene. Først etter at hans foreldre var døde, forandrer den unge skomakeren seg fullstendig og blir en dyktig yrkesmann. Men kona hans er fremdeles litt usikker på hvorvidt han virkelig er glad i barna:

> Men hun trodde ikke at faren var så glad i barna som hun mente han burde være, og som hun visste at hun selv var, for han var alltid svært alvorlig og opptatt av sitt arbeide. Det var ytterst sjelden han lekte med barna eller kjærtegnet dem, og når han snakket med dem, var det rolig og avmålt som man snakker til voksne. (195–196)

Her skildres det en verden i ubalanse, og dette både med tanke på samfunns- og familieforholdene.

En viss form for ubalanse ser man også i fortellerens måte å skildre naturen på. Han betoner gang på gang at det er forskjell mellom fenomenologi og ontologi. Han er nøye i å skildre hvordan fjellandskapet rundt de to stedene ser ut. Men det han viser, er nettopp ikke det uforanderlige, men det stadig skiftende og fremfor alt tilsynelatende. Fortelleren bruker ofte formelen «tilsynelatende … men i virkeligheten». Hans budskap er at man ikke kan stole på det man ser, når han gjør oppmerksom på forskjellige typer sansebedrag:

> Om sommeren, når sol og varme vinder feier sneen vekk fra bratthengene, står Hornene tilsynelatende svarte mot himmelen, isprengt fine hvite årer og strenger, i virkeligheten er de skjært blekblå, og det som kalles årer og strenger, er

heller ikke hvitt, men har den vakre melkeblå tonen som sneen får når den sees på stor avstand mot mørke fjell. (187)

Eller lenger frem i teksten: «Befinner en seg omtrent midt i dalen, får en lett en følelse av at inn i denne gryten fører ingen vei, og heller ikke ut. Men de som er fortrolige med forholdene i fjellet, gjennomskuer lett et slikt bedrag» (189). Fortelleren peker altså på at det må regnes med sansebedrag når man forsøker «å lese» naturen. Samtidig som den har noe uvirkelig ved seg. Fortellerinstansen synes å mene at naturen er noe uutgrunnelig eller noe som er vanskelig å skjønne. Mens innbyggerne ikke ser dette som et problem, er han selv mer ambivalent. Begge partene er fortrolige med naturens alteritet via fortellinger der de bruker antropomorfiseringer: «Landsbyen heter Gschaid, og snefjellet som ser ned på den, heter Gars» (190). Men legg merke til at fortelleren sier om det samme snøfjellet: «Fra landsbyen ser man i syd et snefjell som løfter sine skinnende topper tilsynelatende rett over hustakene. I virkeligheten er det slett ikke så nær» (186). Idet fortelleren gjør oppmerksom på hvordan det «i virkeligheten» forholder seg, tilføyer han et resonnerende element til familiariseringsprosjektet og viser at det ikke er så lett å få grep på naturen. Han agerer som en naturforsker som ikke nøyer seg med hvordan ting ser ut. Men dette realistiske prosjekt kommer i sin tur i ubalanse når han skildrer barnas gang gjennom snøværet. Han greier ikke lenger å tolke tegn, og barnas irrgang blir til hans irrgang.

Den tiltagende *whitening* kan tolkes som den truende meningsløsheten fordi det ikke lenger finnes tegn som kan tolkes. Minnestøtten for eksempel er ikke lenger synlig siden den er begravd i snøen. Barna går rett inn i det forskjellsløse. Fortelleren betegner det som et ugjennomsiktig rom der barna verken ser noe eller hører noe (207). Landskapet rundt dem risses opp som et ikke-sted der alle koordinatene er forsvunnet: «På den andre siden skulle de klatre ned igjen. Men det var ingen annen side» (211). På tysk heter det: «Aber es gab kein Jenseits.» Denne formulering har tydelige metafysiske-religiøse overtoner idet det pekes på et sted som ikke kan defineres ut fra den vanlige dikotomien himmel–jord. Der det ikke finnes det hinsidige, finnes heller ikke det dennesidige (jordiske). Og nå er det fortelleren selv som ikke greier å skape orden i dette forskjellsløse. Han begynner, som vi har sett, å tvile på sine egne formuleringer og prøver å

skildre det som foregår i snøværet ved hjelp av negasjoner. Det vil si at det ikke lenger bare er samfunnsordenen som er truet, men også fortellerens mimetiske prosjekt. Man kunne si at snø ikke bare utsletter barnas spor, men at den samtidig også truer muligheten til å fortelle realistisk.

Først når tegnene kommer tilbake, vinner realismen fotfeste igjen. Dette skjer mot slutten. Folk fra de to landsbyene ble enige om hvilke tegn de skal bruke og hva de skal bety: «‹Ja,› sa Michael, ‹jeg kunne se det fordi den røde fanen allerede vaiet på Krebsstein, og gschaiderne visste at det var det avtalte tegnet›» (224). Redningsmannskapene har avtalt hvilke tegn de skal bruke for å unngå feiltolkninger. Da de treffer på barna, står nettopp dette i forgrunnen uten form for melodramatisk innslag på grunn av barnas redning:

> «Gud være lovet!» ropte Philipp, «der er dere jo. Hele fjellet er fullt av folk. Én må straks springe ned på seteren og ringe med klokken, så de som leter på den kanten hører at dere er funnet, og en annen må gå opp på Krebststein og plante den røde fanen der, så de ser det nede i dalen og skyter av kanonen så de som leter i Millsdorfskogene får beskjed, og så de kan tenne bålene i Gschaid slik at alle som er oppe i fjellet ser røken og forstår at de skal samles ved seteren. Nå kan det da endelig bli jul. (222)

Foruten den første og siste setningen er alle andre viet til tegn og måten letingsmannskapene har organisert seg på med tanke på kommunikasjonen dem imellom. Her vises det et tvers igjennom solidarisk fellesskap som har passert bygrensene. Hvis dette sammenlignes med barnas desorientering i snøværet, kommer forskjellen tydelig frem. Barna ferdes i et landskap blottet for ethvert tegn, ja, til og med begrepet «landskap» er misvisende. Det er snarere kaoset som råder, et slags tomrom. Det motsatte gjelder når redningsmannskapene dukker opp. Nå forvandles kaoset til et betydningsfullt rom der folk forstår hverandres tegnbruk. Det er nettopp det som skjer når Konrad ser et tegn for første gang etter at de har gått seg vill. Langt borte ser han en dansende flamme, de hører noe som ligner et gjeterhorn, og til slutt kan de tyde flammen riktig, nemlig som rød fane. Alle tegn kan nå tolkes på riktig måte siden gutten kjenner betydningen:

> «Sanna», ropte gutten, «nå kommer folk fra Gschaid. Jeg kjenner fanen, det er den røde fanen som den fremmede herren som besteg Gars sammen med unge Eschenjäger, plantet på toppen for at presten skulle se den i kikkerten.» (221)

Stifters fortelling ender med en gjenopprettelse av den truete samfunnsorden, og barnas opplevelse innlemmes i fortellingene: «Den gav stoff til samtaler i lange tider, og ennå i mange år kommer man til å snakke om den når man på klare dager ser fjellet særlig tydelig, eller når man forteller fremmede om de underlige hendelser som der har funnet sted» (226). Det måtte stor påkjenning til for at de to landsbyene skulle solidarisere seg under felles leting. Og det måtte stor påkjenning til for at Gschaids innbyggere ikke lenger skulle oppfatte kona og barna til skomakeren som fremmede: «Fra denne dagen av ble også barna for alvor landsbyens eiendom. De ble ikke lenger betraktet som fremmede, men som innfødte som man hadde hentet ned til seg fra fjellet. Også deres mor Sanna var fra nå av en av landsbyens egne» (224).

Men denne slutten under forsoningens tegn kan ikke legge skjul på realismens prekære status. Fortellerens fokusering på tegn mot slutten av *Bergkrystall* har nesten noe besvergende ved seg. Horst Dieter Rauh mener at Stifter iherdig søker etter en altomfattende orden i en tid hvor naturvitenskapenes fremgang nettopp setter spørsmålstegn ved en slik monistisk orden.[10] Verden er i ferd med å bli uforståelig og kaotisk, noe Stifters snømetaforer gir uttrykk for. Det formløse ved snø motsier fortellerens prosjekt som går ut på å skape form og mening via fortelling. Snøens «tomhet», fortellerens konstatering «[a]ber es gab kein Jenseits» i det øyeblikket barna ville orientere seg, peker på det prekære ved Stifters prosjekt.[11] Stifters forsøk på å restituere et førmoderne samfunn under kristelige fortegn er blitt prekært.

Johannes V. Jensen: *Kirstens sidste rejse*

Jensens *Kirstens sidste rejse* er en kort fortelling fra *Himmerlandshistorier* som kom på trykk for første gang i 1904. Fortellingen rommer kanskje den mest kjente snøstormskildringen i dansk litteratur. Den handler om protagonisten Christen Sørensen som skulle hente sin avdøde tante Kirsten Smed hjem fra Aalborg for å bisette henne i hjemtraktene. Underveis

10 Rauh 2006: 93.
11 Jf. Begemann 1995: 318 f.

kommer han og drengen i et voldsomt snøvær som varer i tre dager. De går seg vill og fryser nesten i hjel, men klarer seg etter hvert. Vel hjemme kjenner folk dem nesten ikke igjen. De er ikke bare forandret i det ytre, også i det indre har de forandret seg. Den fåmælte Christen Sørensen snakker plutselig uavbrutt og bryr seg ikke lenger om god folkeskikk når han taler høyt i kirken. Fortellingen ender med at drengen fører Christen hjem, hvor denne sovner umiddelbart.

Kirsten eller Christen

Det er tre ting som slår en umiddelbart. Det er for det første skildringen av et bondesamfunn som ennå ikke er påvirket av modernitetens dynamikk. Jensen beskriver en bygd, det fiktive «Graabølle», dypt rotfestet og tradisjonstro. Fortelleren viser stor empati overfor dette bondesamfunnet når han formulerer mot fortellingens slutt: «Kirsten var nu hos de Trofaste, de gamle Bondeskikkelser, der aldrig skal rejse seg mere, de gamle milde Folk, der har bedt sig undskyldt og som ikke lod andet Eftermæle efter sig paa deres Kors af Træ, end at de var fødte og døde i Graabølle.»[12] Det er empatiske ord fortelleren bruker, for å karakterisere bondesamfunnet (213). At Kirstens lik må fraktes hjem, tilsvarer folkeskikk og trekkes derfor ikke i tvil:

> Der kunde ikke være Tale om andet, end at Kirsten skulde hentes og begraves paa Kirkegaarden, hvor Anders Smed og alle Kirstens Børn hvilede; det havde været Kirstens eneste Vilje, medens hun endnu havde Forstandens Brug, og det var bleven en Overlevering i Slægten. (206)

Det andre forstyrrende elementet er snøstormen som undergraver denne samfunnsorden. Og for det tredje er det sammenkoblingen mellom snø, død og vanvidd som er påfallende. Kirstens siste reise er en reise gjennom et nedsnødd vinterlandskap, der døden er like rundt hjørnet. Døden kobles sammen med vanviddet til Christen Sørensen etter snøstormens påkjenning. Og begge motivene, altså død og vanvidd, kobles så til det å fortelle. Dermed har man på motivnivå tradisjon, snø, død, vanvidd, fortelling.

---

12 Sitert etter følgende utgave: Johannes V. Jensen: *Himmerlandshistorier*, København: Gyldendal 1956: 206.

Som det kommer frem av ovenstående sitat, spiller tradisjonen og «Slægten» en avgjørende rolle ikke bare i denne, men i alle fortellingene i *Himmerlandshistorier*. Folk i Himmerland presenteres nesten som en amorf masse, for det legges vekt på fellesskap snarere enn på individet. Dette ser man allerede i begynnelsen av fortellingen, der dødsbudskapet plutselig dukker opp uten at leseren får vite hvem som overbringer det. Fortelleren er ikke interessert i et bestemt individ, ser man bort fra protagonisten og, interessant nok, den gale Niels Liv. Jensen fokuserer på det anonyme; man ser det også i måten nyhetene om de savnede sprer seg på. Man får greie på ting, uten at det sies noe om hvor nyhetene kommer fra. Tydeligst formuleres dette kanskje her: «Hvem der havde bragt Nyheden med nu til Morgen, var der Ingen der vidste, men den var trængt igennem» (209). Logisk sett er en slik setning ikke mulig, men Jensen fokuserer med en slik «ulogisk» setning på det anonyme når det gjelder rykter og nyheter: De bare sprer seg. Dette ser man også etter uværsskildringen der det sies, at all form for «Samkvem» opphørte. Fortelleren fortsetter som følger: «Men i alle Husene, der nu laa fuldkomment ene hvert for sig, vidste man, at Kirsten befandt sig paa Vej til Byen» (207). Her ser man at ryktene sprer seg nesten på mytisk vis.

Det samme gjelder også det mytiske innslaget. Både den avdøde Kirsten Smed og Christen Sørensen er en slags «Sagnskikkelse». Den avdøde i kraft av hennes tilhørighet til bygdesamfunnet, protagonisten selv i kraft av sin reise gjennom snøen: «I de tre Døgn, Christen Sørensen havde været ventet, var han bleven en Sagnskikkelse» (209). Denne strukturelle likheten mellom protagonisten og den avdøde er påfallende og uttrykkes også gjennom nesten navnelikhet, forskjellen mellom «Kirsten» og «Christen» er minimal, og initialene er nesten de samme. Dette kan tolkes på to forskjellige måter: Overensstemmelse når det gjelder navn kan tyde på det sterke bånd som er knyttet mellom slektninger og bygda generelt. Både Kirsten og Christen kan ses som representanter for «de gamle Bondeskikkelser» som tekstens forteller løfter frem mot fortellingens slutt. Men det kan også tyde på at Christen blir til Kirsten, dette særlig med tanke på hans mentale tilstand. Hans reise gjennom snøstormen viser oss et subjekt som går i oppløsning, som er i ferd med å bli gal på grunn av stor utmattelse. Hva er så snøens

funksjon i fortellingens gang? På hvilken måte forandrer den landskapet og protagonisten?

Enda Jensens fortelling er kort, er han ganske nøye når det gjelder å skildre hvordan snøværet forandrer både den himmerlandske topografien og menneskene. Det vil si, først forandres topografien, og så menneskene selv som ferdes i den. Snøstormens skildring begynner samtidig med at han forstyrrer koordinatene folk trenger for å kunne orientere seg. Horisontlinjen blir utvisket: «Men samme Aften blev det et Herrens Vejr med Sydøstenstorm og Snefog, og det holdt ved. Det var en Tredages-Snefog, der satte ind, den kom med bidende Kulde, Brandstorm og Sne, saa Himmel og Jord stod i een Taage» (206). Den fallende snø utjevner også forskjellen mellom udyrket mark og det kultiverte («der er hverken Vej eller Grøft mere» 206), mellom kultur og natur som det eksplisitt holdes fast: «I et Par Dage brast alt Samkvem, man kan sige, at al Kultur ophørte» (207). Typisk for en snøskildring er også at lysforholdene tematiseres, dagen blir til natt: «Det var en Orkan, og Luften var saa fuld af Sne, at Dagen ikke kunde trænge igennem Skyen. Folk sad i Tusmørke inde i Stuerne» (207). Fortellerens opphopning av tegn til snøens forvandlende egenskap resulterer i en ny topografi som er fullstendig ukjent for folk:

> Da Folk kom ud og besteg Driverne, kendte de knap deres By og Egn igjen. Der laa Snedriver paa tyve Alens Højde, og at se sig om fra Toppen af dem var en sær Fornemmelse. Flere Huse var føget til helt op over Mønningen. Selve Egnen var ukendelig. (208)

Dermed får vi følgende struktur: horisontutviskning, utviskning mellom dag og natt med tanke på lysforhold, noe som fører til tidsopphevelse, og utjevning av karakteristiske landskapstegn. Alt dette fører til kollaps av de kjente topografiske, perspektiviske og tidsmessige forhold; «synskredsen var en anden» (208), som det heter i fortellingen. Det horisontale perspektivet som folk er vant til, blir gjennom snøen utfordret av det vertikale. Nå har folk plutselig mulighet til å se på hjembygda ut fra en opphøyet posisjon. Hverdagslivet, rom og tid blir snudd på hodet. Snø kan dermed tolkes som den aktanten som utfordrer det gamle bondesamfunnet. Den føyer en vertikal dimensjon til bygdas tradisjonelle horisontale. I sin doktoravhandling om de topografiske forhold hos Herman Bang og Johannes V. Jensen påviser Caroline Ballebye Sørensen

at snøens vertikale dimensjon kan tolkes som modernitetserfaring i forhold til Graabølles bondesamfunn som kjennetegnes ved den horisontale dimensjonen. Den mørke jorden representerer fortiden, mens den hvite snøen fungerer som modernitetsmarkør.[13] Som modernitetssymbol overskrider snøen de trange grensene til bygda og forstyrrer de topografiske forhold.

Den som er glad i snøværet, er den tilbakestående Niels Liv. Han gleder seg som et barn og er sammen med Doktor Eriksen det eneste mennesket som er ute. Fortelleren viser oss med de to brått oppdukkende figurer en verden snudd på hodet, siden det er den «gale» som tyder været riktig og advarer Christen Sørensen. Samtidig er han også den eneste som til tross for snøstormen fremdeles viser sosial omtanke: «Han gik med et stort Grovbrød under hver Arm og agtede sig ud til et Husmandssted, hvor han var kommen i Tanker om, at det fattige Rak maaske ingenting havde» (208). Sånn sett kunne man nesten si, om enn litt tilspisset, at skildringen av snøværet ikke bare har som mål å vise ett individ i krise, men hele lokalbefolkningen. Fellesskapet fungerer ikke lenger, og folk tar ikke lenger vare på hverandre («i et Par Dage brast alt Samkvem» 207). Dette er en jobb som den «gale» Niels Liv tar på seg og «Doktor Eriksen» i kraft av sitt yrke. Oppløsningen speiles også i topografiens forandring. Snøen visker ut sivilisasjonens tegn: «… alt hvad der hed Vej var udslettet» (207). Idet Jensen kobler snøen til den «gale» Niels Liv og legger vekt på snøens antisivilisatoriske moment, utvikler han et vitalistisk narrativ. Niels Liv, merk navnssymbolikken, kroppsliggjør vitalismen, livskreftene som ikke kan forklares rasjonelt. Legg merke til at det er nettopp hans livsinstinkt som forutser det voldsomme snøværet, slik at han kan advare folk.

Snøen etableres dermed som en fare for det lille lokalsamfunnet, for den truer med å ødelegge fellesskapet og sivilisasjonen. Christen Sørensens prosjekt er å hente Kirsten Smids lik, hun skulle begraves i hjemtraktene etter gammel folkeskikk. Dermed ville den gamle orden vedvare. Men snø fungerer nå som den store motspilleren og peker mot tiden fremover.

---

13 Jf. Ballebye Sørensen 2020: 196.

Snø og mimesis

Det er påfallende at leseren ikke får en eneste opplysning om Christen Sørensens skjebne før mot slutten. Fortellerens fokus ligger i begynnelsen utelukkende på hjemtraktene, og det sies ingenting om protagonistens opplevelser på hjemreise gjennom snøstormen. Det fortelles derimot mye om folk hjemme og hva de gjør mens de venter på hjemkomsten. Hans reise hjemover er et slags «hull» i tekstens komposisjon. Først etter stormen, på lørdagen, dukker Christen Sørensen opp, og det snakkes om ham. Etter at fortelleren har skildret hvordan de topografiske forholdene har forandret seg, gjør han nå det samme med protagonisten. Heller ikke han kjennes igjen:

> Men Folk kendte ikke Christen Sørensen igjen. Han var opsvulmet i Hovedet og havde faaet en hel anden Stemme. Han var bleven snakkesalig; mens han stod og bankede sine Hænder og sank i Knæene, snakkede han uafbrudt. Han henvendte sig ikke til nogen bestemt, og han var rent aandsfraværende. (210)

Om og om igjen forteller han «om den lange, lange Rejse» (210) til folk som vil høre etter, men folk og dermed også leseren erfarer ikke mye. Fortelleren gjør det derimot klart at både Christen Sørensen og hans dreng har opplevd noe så ekstraordinært at det neppe kan fattes i ord. Men det er en erfaring som fører subjektet inn i en krise, siden han ikke lenger har fornuft i behold. «Han stod og snakkede i et væk som en Maskine …». (210) Fortelleren behandler reisen gjennom snøværet som en gåte som ikke kan fortelles. Det eneste folk i bygda kan gjøre, er å danne seg «en Forestilling om Rejsen af de to haardt medtagne Menneskers Fortælling». (210) Det gåtefulle fortelles nesten utelukkende via det bildet som tilhørerne setter sammen på grunn av protagonistens fortelling. Og dette fortelles i meget generaliserende ord med noen få setninger, hvorav den første lyder som følger: «Christen Sørensen var kommen til Aalborg Tirsdag Eftermiddag, ligesom Snestormen begyndte.» (210) Men det finnes et avsnitt som skiller seg ut idet fortelleren overlater ordet til Christen Sørensen selv:

> Og vi tog til Flasken, bekendte Christen Sørensen beklagende men uden Anger. For det skulde gennemføres. Der var Stunder, hvor vi kunde lagt os til at dø, havde vi ikke haft Munken med Brændevin. Jeg tyktes endda, men Anton, min Karl, blev saa søvnig mange Gange, at jeg maatte køre med den ene Haand og ryste ham med den anden, for at han ikke skulde blive henne. (211)

Det er «Munken med Brændevin» som redder livet til Christen Sørensen og Anton, og han forteller om en unntakssituasjon hvor livet står på spill. Alkoholen bidrar sitt til at de ikke kan huske hva de har opplevd, siden de gikk som i søvne: «… meget af Vejen kunde de slet ikke huske; der havde de rejst som rene Søvngængere» (211). Fortelleren kunne jo overta og utfylle denne gåten, men det gjør han altså ikke. Han er nesten like fåmælt som folk i Himmerland. Men det han derimot gjør, er å drive protagonisten til vanvidd. Snø er forbundet med vanvidd, sa vi innledningsvis. Dette ser man tydelig ved hjelp av karakteren Niels Liv. Han er ute, og fortelleren sier at snø er hans element: «Det *sner* noget Korn! jublede Niels Liv» (208). Niels Liv er den eneste i hele bygda som er glad i snø og snøstorm, men han er en slags tufs. Fortelleren driver også Christen Sørensen inn i en form for vanvidd som Niels Liv og Kirsten Smed allerede befinner seg i. Christen Sørensen parallelliseres altså med Niels Liv, et poeng som også understrekes fortellerteknisk. Det er nemlig påfallende at mens folk i bygda sier svært lite, for det meste kun en setning eller noen få ord, får Niels Liv en lengre replikk, og det samme får også Christen Sørensen, som vi har sett.

De eneste karakterene som virkelig forteller, er altså de to som ikke lenger har fornuften i behold, om enn av forskjellige grunner. Om Christen Sørensens forvandling heter det:

> Christen forstummede ikke, før Presten kom. Det havde været pinligt for Folk at høre paa ham. Christen Sørensen var til daglig en Mand, der holdt paa Formerne, lige saa ømfindtlig for sine Omgivelser som Folk i Almindelighed, han havde aldrig før snakket saadan op i en Forsamling. (212)

Fortelleren bygger her opp en motsetning mellom Christen Sørensen og det bondesamfunnet han er en del av. Folk rundt omkring ham synes det er pinlig å høre ham tale som han gjør, men det var «en stille Overenskomst, at hans Kendinge havde givet ham Lov til at blotte sig» (212). Dette kan tolkes på forskjellige måter. For det første er det påfallende at både Niels Liv og Christen Sørensen overskrider bygdas grenser med tanke på hvordan folk burde snakke. Begge to taler ikke lenger ut fra et meningsfullt sentrum, de bare taler uten å bry seg om ordenes referensielle eller kommunikative betydning. Om Christen Sørensen sies det, som vi har vært inne på, at han snakker «som en Maskine». Dermed artikuleres det en grunnleggende mistro overfor språkets mulighet til å

gjengi virkeligheten. Språkkrisen som forfatterne rundt 1900 var så opptatt av, innhenter selve fortelleren, når han behandler snøværet som et sort hull. Man ser også at språkets uttrykksmulighet drives til en grense i den forstand at språkets poetiske funksjon får overtak på bekostning av dets referensielle og kommunikative funksjon. Niels Livs setning «det *sner* noget Korn!» uttrykker dette, siden det er et poetisk språkbilde som lenker vår oppmerksomhet til selve måten det sies noe på.

Niels Liv, og i forlengelse av ham Christen Sørensen, tilnærmer seg den autorale fortelleren med tanke på hvordan de tre skildrer snøstormen. Også fortelleren må bruke «retoriske triks» og poetiske virkemidler for å kunne beskrive snøstormen: «Det var en Tredages-Snefog, der satte ind, den kom med bidende Kulde, Brandstorm og Sne, saa Himmel og Jord stod i een Taage» (206). Eller: «Kirkegaarden derude var i en rasende Brand af Sne, og det mørknede mere truende. Kulden gjorde alle Mændene saa smaa» (207). Fortelleren er tvunget til å bruke oksymoroner og andre billedlige uttrykk for å kunne beskrive dette værfenomenet. Det samme gjør Niels Liv med sin setning: «Det sner noget Korn!» Det å kombinere selvmotsigende eller uforenlige uttrykk er noe som først og fremst tilhører det poetiske språket. Man kunne altså argumentere for at fortelleren er tvunget til å gi avkall på språkets referensielle og kommunikative funksjon når han vil skildre snøstormen. Snø er det materiale som unndrar seg fortellingens mimetiske begjær. Eller sagt på en litt annen måte: Forsøket på å beskrive et «snøsceneri» så nøye som mulig fører til bruk av oksymoron og dermed til en poetisering som ikke lenger kan forstås som en form for representasjon, men snarere som en form for dristig kunstnerisk nyskapning, der det mimetiske bryter sammen. I den forstand kan snø forstås som en metafor for den estetiske moderniteten. Ikke bare språktegn begynner å flyte, også de topografiske forhold utydeliggjøres:

> Synskredsen var en anden. Og hele det vældige Sneland laa i Folder og Bølger fra Sydøst, som var det vandret ind i et vildt Hastværk og under svære Kampe. Driverne strakte sig som hvide Kolosser, der er segnet om. Solen skinnede over det store Billede paa stivnet Flugt. Halve Mil borte kunde man se et Menneske færdes paa de blændende Ørkener som en sort Myre. (208)

Dette er en diskurs som forsøker å forene motsatte områder i ett bilde. Det er snakk om bevegelse («Folder og Bølger») som treffer på «hvide

Kolosser» (det statiske) som i sin tur «er segnet om». Og så kan det hele ses som et bilde «paa stivnet Flugt». Det vil si at vi har å gjøre med et ekstremt kunstig arrangement. Det kunstige ser man også i sitatets siste setning som kan tolkes som et bilde på det moderne menneskets fremmedgjørelse og fortapthet. Kontrastene kobles tett sammen («blændende» – «sort» og «blændende Ørkener») og menneskene utleveres til «Intetheten», nemlig til en hvit flate og jamføres med «en sort Myre». Det er fristende å lese dette som et bilde for det moderne menneskets grunnvilkår under eksistensialismens tegn, nemlig å bli «kastet ut» i en eksistens. Man kunne også si at sitatet tyder på en moderne diskontinuitetserfaring der alle faste betydninger begynner å flyte. Setningenene peker på en stor kontrast mellom fellesskapet i det fiktive «Graabølle», hvor fortellingen utspiller seg, og det moderne menneskets vilkår som «en sort Myre»: et individ som ikke lenger er integrert i et fellesskap og som er uten egenskaper. Sitatet viser i all tydelighet at Jensen bruker snømotivet til å utfordre den førmoderne tiden som ennå råder i det himmerlandske bondesamfunnet.

Snø som motpol til den svarte jorden kjennetegner noe nytt og truer det gamle bondesamfunnet også med tanke på erindringskulturen. Dette ser man når man leser snømotivet i forbindelse med dødsmotivet. På det motiviske nivået indikerer allerede tittelen at det er en fortelling om døden, og det er nettopp budskapet om Kirsten Smeds død som setter fortellingen i gang. «Kirsten havde været fuldstændig glemt i den sidste halve Snes Aar, og dog var det en unaturlig Tanke, at hun kunde være død» (206). Man ser her Kirstens stilling i bygda. Hun mistet forstanden og havnet på «Anstalten» i Aalborg. Derfor har hun blitt glemt, men hun lever videre i bygdas hukommelse. Det er fristende å trekke inn Pierre Noras forklaring på dette. For ham er erindringskulturen i et førmoderne bondesamfunn intakt og en selvfølgelig del av hverdagslivet. Det dreier seg om et slags erindringsmiljø.[14] Det er først med moderniseringsprosessen at denne erindringskulturen er truet og blir erstattet av det Nora kaller «histoire». Novellen gjør oppmerksom på at det er de gamle som husker

14 Se Pierre Noras teori om forskjellen mellom minne, erindring og historie i Nora 1998, spesielt 11–32.

Kirsten Smed, mens barna allerede har glemt henne (212). «Kirstens sidste rejse» viser oss et tradisjonelt bondesamfunn der erindringskulturen er på vei ut på grunn av den begynnende moderniteten.

Snø visker ikke bare ut alle veimarkører som er viktige for å kunne orientere seg, topografisk sett, den truer også med å viske ut hukommelsen. Christen Sørensens prosjekt er dermed todelt. Han må sørge for en uavbrutt erindringskontinuitet: «Tak skal du have, sagde han til en gammel Kone, der kom med Krans. Du er gæv, du husker ogsaa paa bitte Kirsten. Ja hun var en Ære værd. Tak, Tak for det!» (211). Teksten gjør det tydelig at Christen Sørensen føler stor sympati overfor sin avdøde tante. Derfor ønsker han at hennes minne bevares. Motspilleren til dette prosjektet er snøen. Snøen utjevner alle forskjeller og truer med å tildekke selve folkets minnested når kirkegården blir nedsnødd: «Sneen jog over den øde Kirkegaard i hushøje Hvirvler; hist og her ragede lidt af et nøgent Jærnkors op af Driverne» (206). Snøen er altså i ferd med å tildekke bondesamfunnets kulturelle hukommelse.[15]

Med tanke på begravelsen til Kirsten, som representerer det førmoderne bondesamfunnet, risser fortellingen opp et spenningsfelt mellom dette samfunnet og den begynnende moderniteten. Dette spenningsfeltet kroppsliggjør Christen Sørensen. Han er på den ene siden forankret i det gamle, men samtidig er han avhengig av modernitetens landvinninger. Han greier å få liket hjem ikke bare på grunn av «Opbydelsen af en haard Naturs sidste Reserve» (212), men også fordi han får låne en ny moderne «Arbejdsfjedervogn» som erstatning for hans egen som gikk i stykker. At snø varsler moderniteten og er knyttet til den, ses også i en vag hentydning på en begynnende sekulariseringsprosess. Da folk venter i hjørnet ved våpenhuset på at liket skulle komme, piper vinden på en signifikant måte: «Sneen peb dem om Hovedet. Højt oppe stødte Vejret hult i Taarnets Lydhuller, og Klokken gav sig nu og da med en næsten umærkelig, skinger Klang, naar Vinden hvæssede den langs Randen, det lød saa jamrende og betrængt» (218). Den samme lyden får leseren nok en gang presentert ved fortellingens slutt. Der er det Christen Sørensen selv som

15 Begrepet ‹kulturell hukommelse› er fra Jan Assmann. Til forskjell fra den kommunikative hukommelsen er den kulturelle hukommelsen knyttet til en ubestemt fortid. Se Jan Assmann 1999: 56.

ytrer en «sagte Klagelyd» mens han bryter sammen av utmattelse. Lyden går over fra kirken som institusjonell bygning til et enkelt individuum.

Peter Høeg: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*

Peter Høegs roman fra 1992 ble en verdenssuksess. Boken er i utgangspunktet en filosofisk krim der protagonisten og jeg-fortelleren, Smilla Quavigaaq Jaspersen, fungerer som detektiv. Hun vil kaste lys over døden til en liten gutt fra Grønland, Esajas, som myndighetene påstår var en ulykke. Som hele navnet til Smilla tilsier, er også hun på mors side knyttet til Grønland, og hun føler derfor sympati med guttungen som var naboen hennes i København. Som datter til en rik dansk lege og en mor som var selfanger, forener Smilla to forskjellige kulturer i sin person. En kontinentaleuropeisk dansk kultur basert på rasjonell tenkning og fornuft, treffer på en inuitkultur som er basert på intuitiv tenkning. Resultatet blir en splittelse i Smillas identitetsfølelse; hun føler seg verken som dansk eller som inuit. Smillas ustabile identitet er et viktig element i fortellingen fordi den danner utgangspunktet for hennes oppgjør med samfunnet.

Det kan skilles tre motiviske hovedelementer: For det første krimgåten rundt Esajas' død, som driver handlingen fremover. For det andre oppgjøret med måten Danmark kolonialiserte Grønland på. Med tanke på dette emnet kan romanen leses som postkolonial litteratur. For det tredje rommer boken en fornuftskritikk som løper som en rød tråd gjennom handlingen. Romanen består av tre deler. Den første, «Byen», utspiller seg i den nedsnødde København, hvor Esajas' død står i sentrum. Smilla, som har en intuitiv begavelse for å «lese» snø, er mistroisk til politiets forklaring angående dødsfallet. Politiet mener at Esajas falt mens han lekte på et tak. På grunn av sporene i snøen tror derimot Smilla at ungen hoppet fra taket i full panikk, forfulgt av gjerningsmannen. Hennes etterforskning tyder på et ugjennomtrengelig komplott som har med Grønland å gjøre. Annen del, «Havet», utspiller seg om bord på et skip på vei mot Grønland. Smilla har tatt hyre som stewardess for å unngå politiets pågripelse og for å forfølge folkene hun mener har noe med Esajas' død å gjøre. Skipet, som heter *Kronos*, viser seg å være et slags dødsskip med folk om bord som man neppe kan stole på. Sjefen deres heter Tørk Hviid, og han

vil finne en meteor som kan omforme anorganisk materiell til organisk. Denne Tørk Hviid er en skruppelløs biolog, for meteoren har evne til å omforme harmløse parasitter til menneskeetende beist, og dermed er hele menneskeheten truet. Den tilsynelatende enkle krimgåten har i mellomtiden utviklet seg til en slags science fiction-thriller.

Tredje del, «Isen», foregår på Grønland, og i denne delen spiller den grønlandske isen en fremstående rolle. Smilla greier å finne ut at Tørk Hviid er Esajas' morder. Guttungen kom ved en tilfeldighet over et kart som røper hvor meteoritten ligger. På skipet greier Smilla å hisse folk opp slik at de dreper hverandre, og til slutt er bare mekanikeren, Tørk Hviid og Smilla i live. Sluttscenen viser hvordan Smilla forhindrer at Tørk Hviid kan komme tilbake til *Kronos*, og han ender et sted på isflaten. Romanen har en åpen slutt:

> Et sted foran mig bliver den løbende skikkelse langsomt mørkere.
> Fortæl os, vil de komme og sige til mig. Så vi forstår og kan afslutte. De tager fejl. Det er kun det man ikke forstår, man kan afslutte. Det kommer ikke til nogen afgørelse.[16]

Høeg er blitt kritisert for denne slutten, for gåten rundt meteoritten blir ikke oppklart. Det samme gjelder for mekanikerens og Smillas skjebne. Romanen ender, på typisk postmodernistisk vis, med en gåte i form av et ordspill. Den kommer til en slutt og insinuerer dermed at leseren ikke har forstått. Men på innholdsplanet ender den med en åpen slutt. Dette ville da bety at man har forstått. Eller er det slik å forstå at jeg-fortelleren Smilla later som om hun har forstått sin fortelling? I så fall: Hva er det hun har forstått? Og hva har leseren forstått? Romanen bryter av og lar leseren i uvisshet.

Frøken Smilla som postmodernistisk roman

Som Bo Jansson og andre forskere har gjort oppmerksom på, er *Frøken Smilla* en postmodernistisk roman.[17] Typisk for postmodernismen er at den ikke lenger trekker en grense mellom såkalt «seriøs» og «underholdende»

16 Sitert etter Peter Høeg: *Frøken Smillas fornemmelse for sne*, København 1993. I det følgende sidetall i parentes.

17 Jansson 1994: 136 ff.

litteratur. Postmodernistisk litteratur er mer interessert i å overskride faste sjangergrenser enn å innfri sjangerkrav. Den eksperimenterer gjerne med forskjellige diskursarter og leker med leserens forventninger.[18] Derfor spiller begrepet pastisj en avgjørende rolle i postmoderne estetikk. Møller sier det følgende om pastisj-begrepet: «Pastiche is the modern reflection of lost aspirations for originality. […] Pastiche and copy have become emblems of a truth no longer visible which they have replaced. They tell the story of this truth, but only its absence.»[19] Derfor er postmodernistisk litteratur ofte en hyllest til overflaten. Alt forblir ved overflaten uten at det forsøkes å konstruere en dypere mening. Verden er blitt kaotisk og uoversiktlig, og ingen har peiling. Derfor gir postmodernistisk poetikk avkall på den store fortellingen, der en forteller later som om han har oversikt.

Dette ser man også med tanke på karakterene, som forblir flate og merkelig kjente, sammensatt av tilsvarende mønster fra populærkulturen.[20] Dette gjelder eksempelvis for Smilla og hennes «coole» måte å svare på: «Er der nogen institution, der ikke har smidt Dem ud, frøken Jaspersen?» «Så vidt jeg véd, står jeg stadig i folkeregistret, siger jeg» (99). Et slikt svar virker kjent og minner om James Bond eller andre helter fra populærkulturen. Det er ingen tilfeldighet når Hans Henrik Møller sammenligner frøken Smilla med Sherlock Holmes og betegner henne som blanding av Hamlet og Modesty Blaise.[21] Eller når Lutz Rühling sammenligner henne med Philip Marlowe og Sam Spade fra den amerikanske detektivromanen fra 1940- og 1950-tallet. Forskjellen mellom en tradisjonell krim og en postmodernistisk thriller ligger blant annet i det retrospektive. Møller skriver følgende: «Whereas the classical detective story has a retrospective orientation in its attempt to reconstruct a fatal event which has already occurred, the postmodern version is oriented toward the future transforming the detective story into fiction.»[22]

Høeg parodierer og driver et artistisk spill med sitater fra helt forskjellige områder. Så refererer gutten Esajas til profeten Jesaja fra Det gamle

18 Et paradigmatisk eksempel på dette er Italo Calvinos *Når en reisende i en vinternatt*.
19 Møller 1997: 29.
20 Se også Rühling 2002: 250.
21 Møller 1997: 40.
22 Sst.

testamentet. Samtidig kan romanen leses som en sjangerparodi. Den begynner som en klassisk detektivroman med en gåte, men utvikler seg etter hvert til en science fiction-thriller. I motsetning til en tradisjonell krim ender romanen med en åpen slutt. Riktignok greier Smilla å løse gåten rundt Esajas' død, men dermed er problemene på ingen måte løst. Ja, problemene rundt Tørk Hviid og meteoren synes å være mye farligere for menneskeheten enn Hviids ugjerning, isolert betraktet. De truer med å overskygge den egentlige krimgåten. Også når det gjelder romanens poetikk, finnes den samme tendens til allusjon og henvisning til annen litteratur. Profeten Jesajas bok i Det gamle testamentet er prominent til stede, men også Edgar Allan Poes *Arthur Gordon Pym* eller Mary Shelleys *Frankenstein* spøker rundt omkring i teksten. Dette har med den postmodernistiske *bricolage*-teknikken å gjøre, der originaliteten ikke ligger i å oppfinne noe nytt, men der teksten settes sammen som et puslespill, der de enkelte puslebitene allerede er kjente. Dette forklarer også det pastisj-aktige vi nevnte ovenfor.

Snøfornemmelse: «At læse sneen»

At snø er et viktig element i handlingen, røper allerede tittelen. Men hva slags rolle spiller dette naturelementet? Tittelen betoner Smillas intuitive forståelse av snø, som er knyttet til hennes barndom på Grønland – hennes arvegods fra moren, kunne man kanskje si. Men leseren får etter hvert greie på at Smilla også har et analytisk forhold til snø grunnet hennes naturvitenskapelige utdannelse. Når handlingen setter inn, er Smilla en arbeidsledig glasiolog og forsker som allerede har skrevet noen fagartikler. Ut over dette kan Smillas fornemmelse for snø også knyttes til det estetiske. Hun er mottagelig for snøens (matematiske) skjønnhet. I kapittel syv prøver hun å forklare hva hun så i sporene til gutten på taket. Samtalepartneren mener hennes forklaringer er litt vage. Så sier hun: «Han har ret. At læse sneen er som at høre musik. At beskrive hvad man har læst, er at forklare musikken skriftligt» (45). Sitatet viser at hun opplever snø estetisk, som en estetisk opplevelse som er vanskelig å sette ord på.

Som representant for den grønlandske inuitkulturen er Smillas fornemmelse for snø ikke bare hennes egen, men tilhører hele den grønlandske

urbefolkningen. Smilla er tilbøyelig til å forklare kulturelle forskjeller mellom Grønland og Danmark ut fra et annet forhold til snø. Mens snø og kulde på kontinentet først og fremst oppleves som et værfenomen man må beskytte seg mot, gjelder det stikk motsatte for folk på Grønland. I begynnelsen av romanen beskriver Smilla kroppen til den døde Esajas, og hun holder fast:

> Jeg ser for første gang rigtigt på kisten. Den er heksagonal. Iskrystaller har på et vist tidspunkt denne form.
>
> Nu sænker de ham i jorden. Kisten er af mørkt træ, den ser så lille ud, og den har allerede et lag af sne over sig. Fnuggene er store som små fjer, og sådan er sneen, den er ikke nødvendigvis kold. Hvad der dette øjeblik sker, er at himmelrummet græder over Esajas, og tårerne bliver til frostdun, der lægger sig over ham. Det er universet der på denne måde trækker en dyne over ham, for at han aldig mere skal fryse. (12)

I dette utdrag beskrives snø som det elementet som beskytter guttungen mot samfunnets kulde. Som hos Grünbein (se kap. 6, «Durs Grünbein: *Vom Schnee*») trekkes det en analogi mellom snø og snøfnuggene og en seng med dyne. Snø er ikke noe man må beskytte seg mot. Folk fra Grønland beskyttes ved hjelp av snø. Litt tilspisset kunne man derfor si at Smillas kulturkritikk har sitt utspring i «snøsynet» som er basert på Smillas morsmål. Dette ser man tydelig i et av romanens hovedtema, oppgjøret med måten Danmark kolonialiserte Grønland på. Kolonialiseringen var samtidig også en språklig kolonialisering der ingen vei førte utenom det danske språket. Barna ble undervist av lærere som bare kunne dansk, og betegnelse for grønlendere som «norddansker» sier sitt. Det er en slags språklig imperialisme hvor koloniens språk helst skal utryddes. Smilla forteller historien på et feilfritt dansk, men mangler ord for å betegne forskjellige typer av snø på dansk. Allerede ved romanens begynnelse finnes det en hentydning på dette:

> Det fryser ekstraordinære 18 grader celsius, og det sner, og på det sprog som ikke mere er mit, er sneen *qanik*, store næsten vægtløse krystaller, der falder i stabler, og dækker jorden med et lag af pulveriseret, hvid frost. (11)

Det er altså snøen som danner forskjell mellom danskene og inuit. Inuitord brukes hyppig i forbindelse med snø. Høeg alluderer til en hårdnakket legende som går ut på at inuit har en masse, minst 20 forskjellige

uttrykk for snø.[23] Dette førte til den såkalte Sapir-Whorf-hypotese som postulerte at måten mennesket tenker på, er avhengig av språk. Smillas forfatter synes å ha stor sympati for en slik språkoppfattelse, som er inspirert av romantiske språkteorier der forskjellige språk også betyr forskjellige syn på verden. Slik sett er altså Smillas fornemmelse for snø grunnet i hennes morsmål som har flere ord for forskjellige snøtyper enn dansk. Og dette resulterer i en skarpere tenkning angående snø ifølge denne teorien. Det er ikke uinteressant at Høeg baserer Smilla-figuren på en slik (feilaktig) teori som har sine røtter i romantikken.

Men inuitord fungerer også som markør av den kulturelle differensen mellom Danmark og dets koloni, Grønland. Teksten viser den kulturelle differensen, samtidig som den også forsøker å slå en bro over denne. Dette fenomenet av «bridging» er typisk for den postkoloniale litteraturen.[24] «Bridging-fenomenet» finner man også i selve navnet Smilla, for hennes navn er en språklig syntese:

> Det år, jeg blev født, rejste min mor til Vestgrønland, og derfra havde hun kvindenavnet *Millaaraq* med hjem. Fordi det mindede Moritz om det danske *mild*, der ikke fandtes i ordbogen over hans og min mors kærlighedsforhold, fordi han ønskede at underkaste alt grønlandsk en transformation, der kunne gøre det europæisk og bekendt, […] så enedes de om *Smillaaraq*, som af det slid, som tiden underkaster os alle, forkortedes til *Smilla*. (284)

At den unge Smilla sosialiseres i det danske språket og gradvis taper morsmålet sitt, er et frekvent motiv i romanen. Men språk spiller også en viktig rolle med tanke på personkarakteriseringen, i og med at navnene på karakterene ofte er talende.[25]

I Høegs roman fungerer snø ikke bare som markør av den kulturelle differensen mellom folk fra Danmark og Grønland. Leseren får også greie på hvordan snømotivet håndteres i kulturhistorien. I en samtale med den troende Elsa Lübing sier Smilla: «Det var sne på taget, hvorfra han faldt. Jeg så sporene. Jeg har fornemmelse for sne» (73). Hvorpå teksten fortsetter som følger: «Sneen er billedet på ubestandigheden, siger hun. Som i Jobs Bog.» […] Ja, siger jeg. Og på sandhedens lys. Som i

23 Se «Eskimos haben mehr als 20 Ausdrücke für Schnee. Stimmt's?», i: *Die Zeit* 22, 1999 (27. mai).
24 Se for eksempel Ashcroft et al. 1989: 65.
25 Se også Krüger 1997: 312.

Åbenbaringen. ‹Hans hoved og hår var lyst som sne›» (73). Smilla forbinder det ubestandige ved snøen, som er formuleringen Elsa Lübing bruker, med snøens sannhetsaspekt, og skaper dermed en voldsom kontrast. For i vestlig tenkning er sannhet alltid forbundet med det stabile, faste. Men fenomenologisk sett passer slike motstridende kvalifikasjoner perfekt sammen. Snøens ubestandighet er grunnet i selve materialet, som er ekstremt ustabilt. Forskningen sier at det neppe finnes noe annet naturmateriale som er til de grader ustabilt. Snø er veldig vanskelig å beregne med naturvitenskapelige metoder, blant annet fordi den forandrer seg hele tiden. Men metaforisk sett kan snø riktignok fungere som «sannhetens lys» fordi dens farge er hvit og ren. At dette motsies senere i romanen, med den hvite og lysende fargen på Tørk Hviids hår, er et utsøkt ironisk poeng hos forfatteren.

Begge aspektene, snøens ubestandighet og sannhetsaspektet, symboliseres i Smilla selv. Hun handler bevisst på en meget selvmotsigende måte, slik at det blir vanskelig for medmenneskene å regne henne ut. Hun kritiserer Danmarks nedlatende holdning overfor folk fra Grønland, samtidig som hun lever på pappas pengepung. Hun beveger seg intuitivt i naturen med en orienteringssans som ikke kan forklares. Hun elsker klassisk musikk, Brahms' fiolinkonsert eller Schönbergs Gurre-sanger for eksempel, og har en kombinasjonsgave à la Sherlock Holmes. Hun kultiverer et distansert forhold til folk, men føler seg dypt solidarisk med Esajas. Hun gjør opprør mot fornuftstroen, mot opplysningsprosjektet generelt, men er selv knyttet til det rasjonelle. Dette mangefasetterte bildet finner man også i hennes måte å agere på. Hun iscenesetter seg selv som et *gendercrossing* menneske. Hun liker det feminine, samtidig som hun ikke prøver å unngå en slåsskamp, noe som snarere tyder på maskuline trekk. Grenser er definitivt det hun vil komme bort fra. Med andre ord: Hun er fluktuerende, som snø. Men samtidig er hun også veldig opptatt av sannheten, og hun forfølger prosjektet sitt iherdig.

Amor vacui, eller snø og matematikk

Høeg stiller mange problemer under debatt, men uten å konkludere. Dette gjelder også snø- og ismetaforikken, som viser seg å være svært

mangetydig. På den ene siden symboliserer disse metaforer Tørk Hviids «kulde» og kulden av en kynisk rasjonalitet på et mer generelt plan. Tørk Hviid kan sies å være en slags «sneedronning» à la H.C. Andersen, men en «sneedronning» som er tvers gjennom kynisk. Han går bokstavelig talt over lik for penger og makt. «Hviid» betyr hvit, og ved forskjellige anledninger gjøres det oppmerksom på hans hvite hår: «Over figuren er der en lysnen i rummet, som en hvid hat eller en glorie» (198 f.). Dette er en tydelig henspilling på apokalysen etter Johannes, som Smilla har vært inne på tidligere i romanen: «Ja, siger jeg. Og på sandhedens lys. Som i Åbenbaringen. ‹Hans hoved og hår var lyst som sne.›» (73). Som Lutz Rühling har gjort oppmerksom på, er den som har hvitt hår en Messias.[26] Tørk Hviid fungerer dermed som en ironisk omdreining av frelserfiguren. Han bringer død og fordervelse i form av meteoren.

Tørk Hviid er helvetes representant, og romanens slutt i isen kan leses som en omdreining av den tradisjonelle helvetesforestilling med fyr og flamme. Rühling har overbevisende argumentert for at slutten burde leses som en direkte refleks på Jesajaboken. Denne ender med følgende ord: «Og de skal gå ut og se på de døde kropper av de menn som er falt fra mig; for deres orm skal ikke dø, og deres ild skal ikke slukkes, og de skal være en gru for alt kjød.» Slutten av Peter Høegs roman kan dermed leses som en slags refleks på slutten til Jesajaboken. Høegs muterte orm «Drancunculus» er en henspilling på ormen som Jesajaboken snakker om. Men den tradisjonelle toposen knyttet til helvetesforestilling er snudd på hodet: Helvetet er ikke lenger fyr og flamme, men snø og is. Man kan sammenligne et slikt apokalyptisk sceneri med fimbulvinteren fra nørron mytologi.

Men snø står ikke bare for slike undergangsscenarioer. Den er også positivt konnotert siden den står for Smillas hjemsted. I en utvidet betydning kan man også si, i overensstemmelse med Smillas sitat fra Johannes' åpenbaring, at snø står for «sannhetens lys». Tingenes substans kommer først til syne når alt er nedsnødd. Når alt det synlige tildekkes under et hvitt teppe. Smillas ideallandskap er en stor hvit flate. *Horror vacui*, frykten for det tomme rom, blir erstattet med *amor vacui*, en forkjærlighet

26 Rühling 2002: 263 f.

for det tomme rommet. Det tomme rommet står ikke bare for et øde, folketomt landskap. Begrepet betyr også et sted som ikke kan omskrives eller gjengis med ord, et udefinert sted. Et sånt sted har mye til felles med matematikk, ifølge Smilla, som sier:

> Hvis nogen spurgte mig, hvad der gør mig rigtig lykkelig, så ville jeg svare: Det gør tallene. Sne og is og tal. Og véd du hvorfor? […] Fordi talsystemet er ligesom menneskelivet. Til at begynde med har man de naturlige tal. Det er dem der er hele og positive. Det lille barns tal. Men den menneskelige bevidsthed ekspanderer. Barnet opdager længslen, og véd du hvad det matematiske udtryk for længslen er? […] Det er de negative tal. Formaliseringen af, at man føler man mangler noget. Og bevidstheden udvider sig stadigvæk, og vokser, og barnet opdager mellemrummene. […] Og véd du, hvad det fører til? Det fører til brøkerne.[…] Og bevidstheden stopper ikke dér. Den vil overskride fornuften.» (112)

Så som tallene åpner opp for stadig nye rom, åpner et nedsnødd landskap seg til stadig nye horisonter: «Det er som et stort, åbent landskab. Horisonterne. Man drager imod dem, og de bliver ved med at flytte sig. Det er Grønland, det er det jeg ikke kan undvære!» (113) Smilla prøver altså å forklare lengselen matematisk og kobler dette til Grønlands snø- og islandskap. Men poenget er at hun ikke ser barndomsriket sitt som et etterlengtet sted. Tvert imot er hennes *amor vacui* et sted som ikke finnes i virkeligheten, det finnes kun som idé, som abstrakt forestilling. Man kunne også si at dette stedet fungerer kun som et udefinert sted og danner på denne måten en slags motforestilling til det definerte danske samfunnet. Det er i hvert fall påfallende at Smilla forkaster den danske livsstil uten selv å ha en positiv motmodell.[27] Smillas forkjærlighet for matematikk bunner i hennes kunnskapslengsel. Snø, en stor vid snøflate, fungerer som en slags utopi som Smilla lengter etter. Et udefinert ikke-sted. Rühling bruker begrepet «leere Transzendenz».[28] I romanen er en slik utopi koblet til Smillas kritikk av rasjonell tenkning. For å vinne kunnskap om verden og for å forstå den, må mer til enn bare rasjonalitet. Å forstå en annen kultur betyr å leve den:

27 Dette er grunnen til hvorfor Krüger betegner henne som en «postkolonial karakter», se Krüger 1997.

28 Rühling 2002: 271.

> Der er én måde at forstå en anden kultur på. At *leve* den. At flytte ind i den, at bede om at blive tålt som gæst, at lære sig sproget. På et eller andet tidspunkt kommer så måske forståelsen, Den vil da altid være ordløs. Det øjeblik man begriber det fremmede, mister man trangen til at forklare det. At forklare et fænomen er at fjerne sig fra det. Når jeg begynder at tale om Qaanaaq, til mig selv eller andre, er jeg ved igen at have mistet, hvad der aldrig rigtig har været mit. (184)

Mens rasjonell tenkning er basert på klassifisering, baseres sann kunnskap på en slags etterligning eller innøvelse i det man vil erkjenne. En slik fremgangsmåte er ikke basert på tenkning, men på innøvelse med alle sansene. Fornuftsbasert tenkning ødelegger det man vil ha kunnskap om. Ifølge Smilla unndrar verdens kompleksitet seg enhver form for klassifisering, begrepsdannnelse og regler. Man kan i grunnen ikke ha kunnskap om verden som den er. Smilla synes å mene at inuitkulturen på Grønland har skjønt dette. Rett etter sitatet ovenfor fortsetter Smilla med følgende resonnement:

> Som nu, i hans sofa, hvor jeg har lyst til at fortælle ham, hvorfor jeg er bundet til eskimoerne. At det er for deres evne til at vide, uden skygge af tvivl, at tilværelsen er meningsfuld. For den måde, hvorpå de i deres bevidsthed, uden at gå til grunde, og uden at søge en forenklet løsning, lever med spændingen mellem uforenelige modsætninger. For deres korte, korte vej til ekstasen. (184)

Smillas oppgjør med begrepsspråket har en slående likhet med Bonnefoys poetologi. Det å erkjenne betyr å ha en intuitiv forståelse av tilværelsens enhet. Smilla snakker om en «binding» til inuitkulturen som hun gikk glipp av da hun var en liten jente.

Hvis man leser romanen psykologisk, kunne man tolke dette tapet som årsak til Smillas melankolske sinn;[29] en melankoli som har sitt utspring i den traumatiske erfaring av et tapt barndomsparadis.[30] Smillas reise nordover er i den forstand en reise tilbake til røttene. Men samtidig er det klart at disse røttene er tapt for godt. Som skipets navn, *Kronos*, tilsier, forbinder Høeg reisen nordover med mytologiske trekk. Navnet *Kronos* kan knyttes til det melankolske: «The ship is named Kronos, the classical god of time, associated with change, with melancholy, and with death»,

29 Se Norseng 1997.

30 Se Norseng, enda mer tilspisset 1997: 65: «I would suggest that Smilla's search for Isaiah can be interpreted as a repetition of a ‹life-long›, if disguised search for her lost mother.»

skriver Mary Kay Norseng.[31] Hva betyr nå dette for snømotivet? Smillas melankoli kan oppfattes som «mislykket sorgarbeid», et begrep jeg låner fra Sigmund Freud.[32] Smilla har identifisert seg med sin sorg, inkorporert den. Derfor kan hun ikke analysere den, distansen til det tapte mangler. Hennes «fornemmelse for sne» blir på denne måten til en uspesifisert lengsel etter snø som aldri kan tilfredsstilles. Som man ser i bokens siste kapittel, er snø konnotert med tiden, med fortiden.

I Høegs roman er det så å si snøen som fører protagonisten tilsynelatende tilbake i tiden, først på et skip med navn «Kronos», så til hennes barndomssted, Grønland. Men Smillas snø er et flyktig element som unndrar seg rasjonell forklaring. Mary Kay Norseng har en annen vinkling når hun skriver: «Snow is the substance of certainty. It is the substance of perfection.»[33] Men poenget er, som Norseng også er inne på, at snøens fullkommenhet kun er en tankegang: «I den ydre verden vil der aldrig eksistere en fuldendt dannet snekrystal. Men i vores bevidsthed ligger den glitrende og lydefri viden om den perfekte is.» (284) Dette er en idé som er basert på Smillas forkjærlighet for matematikk, men hun vet, på grunn av sin fornemmelse for snø, at denne idéen ikke er realisert i den ytre verden. Herfra kommer det ustabile, det flytende som kjennetegner snøen og Smilla selv som karakter.

Smilla oppfatter snø som det udefinerte. Det er et materiale som ennå ikke er meningsbærende. Høeg fører dermed snømotivet til en grense, der ingen vei går videre. Enn så lenge har vi sett at snømetaforikken alltid er koblet til bestemte forestillinger. De kan være transcendente, knyttet til en epifani, de kan være samfunnskritiske, snø som det kvelende og konserverende, eller snø kan fungere som metafor for hukommelsen, som vi skal se i kapittel 5. Høeg gir avkall på en slik snøsymbolikk, der snø står for noe annet. Hos ham er snø først og fremst knyttet til det tomme rommet, til det udefinerte. Og dette stedet fungerer som projeksjon for Smillas lengsel, som et etterlengtet sted der man ikke vil og ikke kan ankomme, for dette stedet ligger i det uendelige. Dette utopiske stedet har Smilla stor sans for. Et sted som ikke kan deles inn i betydningsbærende motsetninger, for der

31 Norseng 1997: 73.
32 Se Freud 2011: 137–150.
33 Norseng 1997: 76 f.

er ingen ting semantisk betydningsfullt. Takket være hennes fenomenale orienteringssans må hun ikke frykte et sånt sted. Idet Peter Høeg ser for seg et øde snølandskap som potensielt forløsningssted, snur han opp ned på måten litteraturen har brukt dette motivet på. For i litteraturen har man brukt snø- og isscenariet som chiffre for et subjekt som har forlatt fellesskapet eller som har blitt ekskludert. Dette ser man særlig tydelig når man sammenligner forskjellige vinterreiser. Vinterreise som motiv er et ensomhetsmotiv par excellence. Frøken Smillas reise mot nord derimot fungerer omvendt. I Høegs roman forbindes det autentiske nettopp med Grønlands hvite flate. For Smilla er vinter ikke ensbetydende med ensomhet, men med fellesskapet. Som moren til Smilla sier: «Min mor, og mange med hende, foretrak vinteren. På grund af jagten på nyisen, på grund af den dybe søvn, på grund af husfliden, men mest på grund af besøgene. Vinteren var en tid til samvær, ikke til jordens undergang» (261).

Ragnar Hovland: *Ei vinterreise*

En annen form for vinterreise er romanen *Ei vinterreise* av Ragnar Hovland som ble utgitt i 2001. Denne vinterreisen består av to deler. Den ene er en *roadmovie*-fortelling om en biltur gjennom Vest-Norge, den andre er dagboksnotater fra en kreftpasient som skriver dagbok om sykdommen. Det viser seg etter hvert at dagbokforfatteren er Ragnar Hovland selv, som også røper at han har «ein idé til ei bok: Ein predikant med vaklande tru på jakt etter noko, det er vinter. Eg veit ikkje meir, eller kva eg skal bruke det til, eller om det har noko med meg å gjere nett no» (286). Denne delen er satt i kursiv og adskiller seg fra den andre historien om protagonisten Lindemann, som er en legpredikant på jakt etter en gammel kjærlighet.

Men sitatet viser at de to delene henger sammen og kan føres tilbake til samme forfatter. Idet Hovland sier *expressis verbis* at dagboksnotater er skrevet av ham selv, etablerer han en slags selvbiografisk pakt mellom leseren og boken, der den empiriske forfatter og dagbokens jeg oppfattes å være identiske.[34] «Pakten», eller kontrakten, blir stiftet av

34 Jf. Lejeune 1994: 13–55. Den selvbiografiske pakten betyr ikke at Ragnar Hovland og dagbokskriveren er en og samme person siden pakten er en form for iscenesettelse, en avgjørelse mellom forfatteren og leseren.

dagbokskriveren selv. 14. august skriver han: «Stoppa først i Fjærland, på Nynorsk Antikvariat og leverte bøker og drog med nokre nye (Sagens Kvengdal, mi eiga Under snøen, Løveids Tenk om isen …» (202 f.). Fiksjonsdelen derimot skiller seg ut som fiksjon, men leseren har hele tiden en viss fornemmelse av at historien om Lindemann har noe med dagbokskriveren å gjøre. Dette er i og for seg ikke noe forunderlig, siden dagbokskriveren selv gjør oppmerksom på dette, som det nettopp har kommet frem. Dagbokskriveren avslører at han også er forfatteren til fiksjonsdelen. Kari Garshol Welle oppfatter denne delen som en eksternalisering av Hovlands dødsangst, mens Synnes/Bondevik leser fiksjonsdelen som en slags fordobling av jeget der det kan utprøve forskjellige roller.[35] Forskjellen mellom de to delene er derimot ikke så stor. Den ligger bare i fiksjonaliseringsgraden, for også dagboken er underlagt en fiksjonalisering. Jeget presenterer seg på en bestemt måte og er underlagt visse sjangerkrav. Men en alvorlig sykdomshistorie skygger gjerne for det, slik at leseren er tilbøyelig å lese teksten som en autentisk fortelling. Men Hovland skriver seg inn i en bestemt tradisjon.

Fiksjonsdelen handler som sagt om legpredikanten Lindemann som legger ut på en reise for å finne Johanna, en jente han en gang var glad i. Underveis treffer han på en gammel skolekamerat med navn Tomas i Dalen og på en ung jente, Liv. Alle tre legger ut på tur, de vil kjøre Liv, som er på flukt fra foreldrene, til tanten hennes, og Tomas er nysgjerrig på Lindemanns prosjekt om å finne Johanna. Alle tre sliter med livet og er inne i en slags identitetskrise. Liv vokser opp i et hjem uten kjærlighet, preget av alkohol og vold, Tomas i Dalen er frustrert over livets trivialiteter som familiefar, og Lindemann har følelsen av å ha gått glipp av livet. Han sliter med sin tro og viser et tydelig ønske om å bryte opp, om å forandre livet sitt.

Romanen er interessant i vår sammenheng på grunn av tittelen som kan tyde på slektskap med Schuberts *Winterreise*. Har snø og is en lignende funksjon som hos Schubert? I sin masteravhandling er Gaute M. Sortland inne på dette og peker på motivslektskap.[36] Både Schuberts vintervandrer

---

35 Garshol Welle 2010: 235, Synnes/Bondevik 2018: 168.
36 Se Sortland 2007: 33–41.

og Lindemann legger ut på en vandring på vinterstid, den siste riktignok i november. Hos både Schubert og Hovland speiler et frossent, utilgjengelig landskap det indre hos karakterene. Men mens Schuberts vintervandrer forlater byen på grunn av skuffet kjærlighet, drar Lindemann ut på grunn av en følelse av å ha tapt «the real life». Derfor vil han finne Johanna, en gammel klassekamerat som han tilfeldigvis oppdaget på et bilde. Den eksistensielle krisen som alle tre karakterene i fiksjonsdelen er inne i, utmerker også Schuberts vintervandrer. Han føler seg ensom, forlatt av Gud og mennesker. Et annet fellestrekk er det målløse ved reisen. Protagonistene bryter ikke opp fordi de vil oppleve noe nytt og nå et bestemt mål, de bryter opp på grunn av en krise som tvinger dem til å bryte opp. Sortland formulerer det enda mer radikalt: «Personane i denne historia reiser ikkje fordi dei vil bryte opp, eller fordi dei vil ha ei avkopling frå sitt vande miljø. Dei bryt opp fordi det ikkje finst noko val om dei skal klare å halde seg i live.»[37] Men mens Schuberts vintervandrer etter hvert utvikler en slags dødslengsel og er klar over veiens mål som er graven, kan ikke det samme sies om Hovlands protagonister. De lengter etter kjærlighet og etter en oppgave i livet. Men poenget er at Lindemanns prosjekt om å finne Johanna kan oppfattes snarere som et diffust håp eller uklart ønske enn som et realistisk prosjekt.[38]

Men ser man bort fra slike motiviske fellestrekk, vil man neppe finne plotmessige likhetstrekk mellom de to verkene. Det har kanskje også med selve sjangeren å gjøre. Sangsyklusen er sentrert rundt en ensom vintervandrer som gjennomfører prosjektet sitt med konsekvens der humor og satire ikke har noen plass. Han leser naturen i samsvar med sitt indre, derfor ser han ikke noe annet i naturen enn dødssymboler. Hovlands fiksjonsdel derimot er tidvis ganske burlesk, takket være Tomas i Dalen som i sin snakkesalighet sørger for humoristiske innspill. Med sin «runde mage» og sin store matlyst minner han faktisk litt om Sancho Panza. Den mer alvorlige og idealistiske Lindemann danner derimot en motpol og kan oppfattes som en moderne Don Quijote-skikkelse. Hovland kobler det eksistensielle og alvorlige tett sammen med det humoristiske.

---

37 Sst. 26.
38 Sst.

Hovlands karakterer virker ofte nokså stiliserte, typiserte, på bekostning av en mer realistisk innramming. Til dette passer også de mangslungne henspillinger på populærkulturen. Sortland kobler for eksempel fiksjonsdelen til Dylan:

> Det er nærliggande å tenke på Bob Dylan-låten «Visions of Johanna» når ein les fiksjonsdelen. Som så mange andre populærkulturelle innslag i boka, kling ho med i bakgrunnen. Eg vil ikkje bli overraska om det er frå denne låta Hovland har lånt namnet på draumejenta frå. Og som personen i Bob Dylan sin tekst, kan ein seie det same er tilfellet for Lindemann. Her er siste linje av låten: «And these visions of Johanna are now all that remain.»[39]

Populærkultur, fremfor alt musikk, er viktige ingredienser både i fiksjonsdelen og i dagboknotatene. Tomas i Dalen er, som dagbokskriveren, veldig opptatt av musikk. De hyppige referansene til populærkulturen kjennetegner en roman med en postmodernistisk signatur. Med dette mener jeg at fiksjonsdelen er blottlagt for enhver form for dybdestruktur. Karakterene i denne delen virker underlig kjente og har en (karikerende) rolle å utfylle. De minner om andre litterære skikkelser, og det de opplever, minner ofte om bestemte filmutklipp. Sortland nevner for eksempel filmen *Deliverance*, som det finnes mange paralleller til i «fjellstue-scenen» (37).[40]

Det er med andre ord en slags overflateestetikk som favoriseres; en morsom lek med litterære og (pop)kulturelle referanser uten realistisk forankring. Fiksjonsdelen kan sånn sett sammenlignes med Peter Høegs *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Til det ikke-realistiske passer også de fantastiske eller overnaturlige innslag med syn av engler og lignende syn. Til dette danner dagboken en stor kontrast. Garshol Welle karakteriserer denne delen som «ei mental reise gjennom ein sjukdomsperiode».[41] De postmodernistiske innslag forklarer hvorfor vintermotivet er mindre funksjonalisert hos Hovland enn hos Schubert, hvor snø, kulde, frost og is spiller en viktig rolle i nesten alle 24 sangene.

Bortsett fra motivslektskap finnes det nesten ikke noe intertekstuelt samspill mellom Schuberts *Winterreise* og romanen til Hovland.

39 Sst. 20.
40 Sst. 28.
41 Garshol Welle 2010: 232.

Det samme kan forresten sies om mottoet, som er fra Heinrich Heines verssatire *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Ut over den kåserende, ironiske tonen som er typisk for Heine, finnes det neppe fellestrekk, siden Hovlands tekst ikke kan sies å være politisk. Heines vers derimot kan leses som en dristig satire rettet mot hans konservative fedreland. Hovlands tekst mangler politiske undertoner og legger mer vekt på eksistensielle problemstillinger. Han bruker vinteren som bilde på en mental tilstand som kjennetegnes av sykdom (kroppslig og sjelelig), desorientering og fremmedfølelse: «Landskapet, det som vi enno er i stand til å sjå av det, er blitt meir audt. Det er som å kjøre gjennom eit audt, sjeleleg landskap.» (30) Fremmedfølelse og orienteringskrise knytter alle protagonistene sammen, altså både dagbokskriveren og Lindemann, Tomas i Dalen og Liv. Forskjellen mellom dem er at mens dagbokskriveren har en soleklar diagnose å forholde seg til, kan det samme ikke sies om karakterene som opptrer i fiksjonsdelen. De savner kjærlighet og har vanskelig for å se en mening med livet. Tomas i Dalen sier allerede tidlig i romanen: «Nett no sit ho Lise-Bente heime framfor tv-skjermen, vil eg tru, og eg kjører omkring på dei kalde vegane, uten mål eller meining.» (14)

Snømotivet spiller dermed en tilsynelatende perifer rolle i Hovlands tekst. Men det blir mer sentralt mot romanens slutt, når dagbokskriveren og Lindemann faktisk begynner å nevne snø som værfenomen. Da sier for eksempel Lindemann: «Til slutt seg eg at det er meldt snø for morgondagen, og vêrmeldaren smiler beklagende og trekker skuldrene» (251). Og litt etter: «Og eg vakna om morgonen den siste dagen, den siste dagen Tomas i Dalen og eg skulle tilbringe saman, då vi skulle gjere opp det uoppgjorde mellom oss, då eg skulle kle meg i mi kvitaste skjorte og sjå at heller ikkje denne dagen ville gi oss snø» (253). Det er påfallende at Lindemanns ønske om snø blir mer og mer påtrengende mot slutten, når han for eksempel tror at til og med naturen selv ønsker seg snø: «Eg høyrer skritta mine i grusen. Blomsterbeda og plenane ser ut som dei berre ber om at det skal snø, så dei får kvile seg litt» (258). Det positive synet på snøen deles også av dagbokskriveren. Under datoen 21. oktober, dagen han vender hjem fra sjukehuset, heter det: «Den første snøen har vore innom» (279). På denne måten forberedes snømotivets sluttfurioso, for å si det slik. I det siste kapitlet forstår Lindemann at han har forvillet seg

fullstendig, og «at ingenting lenger stemmer, verken kart eller terreng» (303). Det vil si at protagonisten er kommet så langt at han ikke lenger greier å orientere seg. Koordinatene oppløser seg, noe som understrekes i det engelen Lemuel dukker opp igjen. Drøm og realitet glir inn i hverandre. Etter at Lindemann har oppdaget at han gikk vill, forteller han:

> Eg ser opp mot himmelen som er grå og uendeleg tung, og eg tenkjer: om det berre ville begynne å snø no, det ville ha vore rett. Eit ugjennomtrengeleg snødrev som kunne gøyme alt, kvit snø som kunne breie seg over alle vonbrot og knuste draumar, over alle vegar og over alle kart og alt ein enno kunne sjå var berre kvitt.
>
> Men eg skjøner at det ikkje kjem til å snø, og at det ville vere altfor enkelt, rett og slett for billig, om det skjedde. For det er berre ikkje slik det er. Det er ikkje lov å ha det så enkelt. (303)

Lindemann er kommet til et punkt der han ikke lenger vet hvordan han skal fortsette, og han ønsker seg snø. I hans forestilling ville snø fungere som mulig utvei for orienteringskrisen han befinner seg i. Snø kan rydde opp idet den tildekker. At snø skulle tildekke «knuste draumar», viser at Lindemanns ønske er fåfengt. Jeg-fortellerens ønske om at «kvit snø […] kunne breie seg over alle […] vegar og over alle kart og alt ein enno kunne sjå var berre kvitt» viser at han lengter etter en ny begynnelse. Snømotivet brukes her for å skape en slags *tabula rasa*-tilstand, i håp om at man kan begynne forfra. Men dette er selvfølgelig ikke mulig, for enda snøen tildekker, skjuler den ikke det som er under. Det er det dialektiske ved snøen som Hovland er ute etter. Snøens renslighet og *tabula rasa*-egenskap er dermed fingert.

Fortelleren merker selv at en slik løsning ikke ville vært bærekraftig. Han merker at denne naturmetaforikken ville føre ham på villspor, for han må selv finne på en løsning, uten hjelp utefra. Fortellerens snødiskurs tas nå opp av engelen Lemuel som plutselig dukker opp igjen: «Skal tru om det blir snø? seier han, mest til seg sjølv. – Jo, det blir vel snø ein gong, det blir vel det, han berre dryger litt. Slik er det no. Slik er det no, ja» (304). Engelen dukker opp som en *deus ex machina*. Hans funksjon er å avslutte romanen. Lemuel, også dette navnet henspiller på Bibelen, er knyttet til snø. Det som kjennetegner både Lindemann, Lemuel og fortelleren i dagboken, er at alle tre venter på snø. Mens dagbokskriveren

nevner «julesnøen» som ennå ikke er «å sjå nokon stad» (295), synes engelen å ha snøens forløsende og transcenderende funksjon i tankene når han sier: «Jo, det blir vel snø ein gong, det blir vel det, han berre dryger litt.» Men da drar de, i en for Hovland typisk karnevalesk vending, på biltur. Romanen har en åpen slutt og insinuerer dermed at et nytt liv er mulig. Også dagbokskriveren formulerer i sitt siste notat: «Det er eit nytt liv, men det kan levast» (302). I dette glimt av håp konvergerer de to tekstene.

Hvis man sammenligner tekstene i dette kapitlet på bakgrunn av spørsmålet hvordan de fremstiller moderniseringsprosessen og hvilken rolle snømotivet spiller, kan det kanskje oppsummeres på følgende vis. Konflikten i Stifters *Bergkrystall* oppstår fordi skomakeren fra Gschaid har et eksentrisk og individualistisk sinn i sin ungdom. Han holder seg ikke til tradisjonene og viser ikke hensyn nok til det førmoderne bondesamfunnet han er en del av. Gjennom hans hybris kommer samfunnet i ubalanse. Balansen gjenopprettes ved hjelp av naturen. For de to barna overlever natten ikke grunnet menneskeskapte produkter eller hjelpemidler, men ene og alene på grunn av naturfenomener. Det er ikke kaffeekstrakten som holder dem våken, men nordlyset og smellene fra isbreen. Dette kan leses som en voldsom oppgradering av naturens potensial på bekostning av de menneskelige og kulturelle produkter.

Max Webers formulering «avfortryllingen av verden», som ifølge ham kjennetegner moderniteten, blir her sagt imot. Hos Stifter er det ting mellom himmel og jord (Stifters «blide lov») som ikke kan forklares på rasjonelt grunnlag. Og dette er nettopp det vesentlige. Stifter forsøker på denne måten å unngå den truende meningstap som også hans forteller har vært utsatt for, ikke bare karakterene. Både Stifter og Jensen bruker snømotivet for å aksentuere dette meningstapet. Snøen er hos begge en usemantisert hvit flate som utfordrer muligheten til å orientere seg. Men hvor Stifter ennå ser en løsning i en mulig resemantisering (tegn blir synlige igjen), ender Jensens tekst med en fullstendig kollaps av det gamle, førmoderne bondesamfunnet. Dette ligger begravet i snø. Under postmodernistiske fortegn kommer Peter Høeg derimot med en uforbeholden oppvurdering av snø og kulde. Snøens usemantiserte potensial fungerer hos ham ikke bare som projeksjonsflate for Smillas lengsel, men tilsvarer også romanens overflateestetikk. Noe lignende finner vi hos

Ragnar Hovland. Hans roman kan også oppfattes som en postmoderne lek med forskjellige elementer fra populærkulturen som kombineres med den alvorlige dagboken. Man kunne til og med tolke *Ei vinterreise* som et slags forsvarsskrift for det numinose siden det opptrer engler og lignende metafysiske vesener. Men det spørs om en slik «refortryllelse av verden» stikker dypt nok, og ikke bare fungerer som et element i postmodernismens overflateestetikk.

KAPITTEL 3

Snøpoetikk[1]

Også i dette kapitlet ligger hovedvekten på vinterreise-motivet. Det lyriske jeget forlater hjemmet sitt og legger ut på en vandring, både hos Schubert og Bull. Men vinklingen her er en annen. Dette kan forklares delvis med sjangeren i og med at lyrikken har i mindre grad narrative trekk. Den vinterreisende i dette kapitlet er nesten utelukkende opptatt av sine egne tanker og benytter den ytre virkeligheten kun som et speilbilde, som et slags incitament for sitt eget indre. Mens reisen til Schuberts vandrer ennå er halvveis motivert i skuffet kjærlighet, legger Bulls nattevandrer ut på tur helt uten motivasjon. Reisen eller reisens mål er uvesentlig fordi teksten tematiserer et subjekt som sliter med å finne en meningsfull tilværelse.

Det er derimot påfallende at kunst spiller en fremtredende rolle både hos Schubert, Bull og Ulven. Den kan føre subjektet ut av krisen, i hvert fall hos de to førstnevnte. Det lyriske jeget som hos Schubert og Bull fornekter Gud og all mening med tilværelsen, vinner meningen tilbake ved hjelp av kunst. Det er i full overensstemmelse med Nietzsche, som formulerer: «Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence.»[2] Kunstens fortrinn ligger ifølge Nietzsche i det at den er seg bevisst om sin egen status som fiksjon. Kunstens fremtredende rolle hos Schubert og Bull forsterkes via de metapoetiske innslag som nettopp profilerer tekstene som kunst. Begge to fokuserer på ett enkelt kriserammet indviduum som føler seg fremmed(gjort) på jorden. Man kan illustrere dette med et av Caspar David Friedrichs vinterbilder, for eksempel med *Winterlandschaft,* som han malte i 1811.

1 Delen om Olaf Bull i dette kapitlet (s. 113–130) er publisert tidligere: Seiler, Thomas 2018: "Faldende og festlig sne" – snømotivets funksjon i Olaf Bulls dikt *Sneen. Nordisk poesi.* 3 (1), 5–19. https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2018-01-02

2 Nietzsche 1999, bind 13: 521. «Kunsten som eneste overlegne motkraft mot all vilje til livets fornektelse; som det anti-kristelige, det anti-buddhistiske, det anti-nihilistiske par excellence.»



C.D. Friedrich: *Winterlandschaft* (1811), olje på lerret, 32,5 x 45 cm, Staatliches Museum, Schwerin.

Det er påfallende hvor folketomme Friedrichs vinterbilder er. Mennesker er enten helt fraværende, eller det dukker opp ett enkelt menneske. På bildet ser man en skikkelse som står omringet av død natur, og ser etter noe. Den skikkelsen vi ser, har kanskje gått seg vill og søker etter en vei. Han ser i retning av en stor, hvit snøflate, støttet på en stokk og luter seg fremover. Vinkelen han inntar, er den samme som det store treet i bildets forgrunn. Trestubbene rundt virker nesten grotesk store i forhold til mannen. De to store trærne som innrammer skikkelsen, ser ut som om de også snart skal dø, i og med at de virker skrøpelige. Dette gjelder særlig for treet til høyre, som allerede har et stort hull i trestammen. Naturen på bildet står i forfallets tegn, og det samme kan sies om mannen. Ingen ting tyder på en mulig forsoning. Vintervandreren på bildet ser som sagt på den store, hvite flaten. Han konfronteres med intetheten, med det usemantiserte rommet foran ham som verken gir svar eller mening. Naturen har ikke lenger en forløsende virkning på ham, fordi han ikke greier å tolke naturen som emanasjon av det guddommelige. Mannen og naturen interagerer på ingen måte med hverandre, ser man bort fra at begge to virker nokså skrøpelige. Det forsonende elementet er fraværende.

Naturen taler ikke lenger til ham. Nøyaktig det samme erfarer Schuberts vintervandrer.

Inntrykket forsterkes via bildets bakgrunn, som ut fra bildets logikk må tolkes som himmel. Vi kan imidlertid merke oss at denne himmelen tenderer til å være en udefinert, mørk flate som liksom forlenger den udefinerte hvite flaten vandreren lytter mot. Og med denne settingen tenderer bildet mot et abstrakt maleri, så å si *avant la lettre*. Vandreren trues med å bli innhentet av intetheten. Det er en verden han ikke lenger greier å fortolke som meningsfull, den er blitt uforståelig. Skikkelsen virker fullstendig tapt i sin skrøpelighet midt imellom de to trærne som dominerer forgrunnen. Hans orienteringsforsøk er et håpløst foretak. Fortaptheten understrekes med det merkelige lyset. Hvor kommer det fra, og hva slags lys er det egentlig? På hvilken tid av dagen er dette? Lyset kaster jo et skjærende glimt på snøen til trærnes grener. Bildet virker som et scenebilde, ikke som et natursceneri. Her er det ikke lenger realismen det kommer an på, snarere profileres bildets symbolgehalt. Alt må underordnes tanken om individets metafysiske fortapthet og den prinsipielle meningsløshet som råder. Men dermed profileres også det kunstige på bekostning av naturmimesis. Maleriet iscenesetter seg selv som kunst, ikke som en noenlunde realistisk skildring av natur.

Bildet er som en visualisering av Schuberts *Winterreise* og Bulls dikt *Sneen*.[3] Jeget i disse tekstene er kriserammet, fremmedgjort og har tapt sin plass i fellesskapet. Hos Bull leder subjektets lengsel etter autonomi til en selvkritisk drøfting der det kunstneriske arbeidet ses som mulig utvei av krisesituasjonen. Det vil si at kunst kan fungere som det området hvor selvrealisering og fellesskapstanke ikke oppfattes å være selvmotstridende. Kunstens oppvurdering slår seg umiddelbart ned i selve verkene som kan sies å være metapoetiske. Dette er fullt gjennomført hos Bull, men antydes allerede i Schuberts *Winterreise*. I begge verkene er språkets referensielle side nedtonet til fordel for en allegorisk og metapoetisk måte å skrive på. Den ytre virkeligheten speiler sjelens tilstand (Schubert) eller fungerer som allegorisk landskap for det lyriske jeget (Bull), mens den hos Ulven er kulisse for en forsvinningspoetikk.

3 Se Wetzel 1995.

Franz Schubert: *Winterreise*

Schubert komponerte sin sangsyklus i 1827, et år før han døde. I disse 24 sanger, som opprinnelig stammer fra en mer omfattende diktsamling av Wilhelm Müller, forlater den navnløse vintervandrer byen på grunn av skuffet kjærlighet. Men dette motivet spiller etter hvert kun en underordnet rolle, det forsvinner stadig mer og blir erstattet av protagonistens refleksjoner rundt eksistensielle spørsmål.[4] Sangene tematiserer en ensom vandrer som er i alvorlig krise og lengter etter døden. Følelsen av å være fremmed på jorden eksponeres tydelig allerede i den første sangen, som har følgende kjente opptakt: «Fremd bin ich eingezogen, / fremd zieh' ich wieder aus»[5] («Som fremmed tok jeg inn her; / som fremmed drar jeg bort»).[6] To ganger gjentas ordet ‹fremmed› i de to første vers. Dette understreker syklusens hovedtema, som er det lyriske jegets fremmedfølelse på jorden. At det er en form for eksistensiell ensomhetsfølelse som ikke bare er grunnet i skuffet kjærlighet, viser en analyse av alle 24 sangene. Det finnes ingen form for kommunikasjon med andre mennesker i hele syklusen, ser vi bort fra et spørsmål protagonisten retter mot liremannen i den siste sangen: «Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir gehn? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?» (374) («Skal vi to slå følge, / underlige bror? / Vil du dreie klang til / mine sangers ord?») (42). Det finnes et retorisk spørsmål til i syklusen, denne gangen rettet mot en kråke som Schubert har viet en hel sang til: «Krähe, wunderliches Tier, / Willst mich nicht verlassen? / Meinst wohl bald als Beute hier / Meinen Leib zu fassen?» (280) («Kråke, sære fugl: til *mitt* / liv lar du deg knytte? / Tror du at min kropp om litt / blir ditt sikre bytte?») (29). Bortsett fra de to spørsmål er det ingen kommunikasjon i hele romansesyklusen. Protagonisten samtaler utelukkende med seg selv og med naturen, men betegnende nok uten å få svar fra denne. Lytteren er konfrontert med jegets tanker og refleksjoner. Jeget iscenesetter seg selv som utstøtt fra menneskelig fellesskap. Schubert var klar over at Müllers radikale vers

4 I syklusens annen del spiller kjæresten og skuffet kjærlighet-motivet kun en underordnet rolle. Jf. Hörisch 1991: 52.

5 Sitert etter Bostridge 2015: 22. Sidehenvisning i parentes i det følgende.

6 Sitert etter André Bjerkes gjendiktning, Oslo 1976: 7. Sidehenvisning i parentes.

ikke ville falle i smak. Han kalte *Winterreise* en syklus av «schauerlicher Lieder» («gruelige lieder»).

Den eksistensielle ensomheten understrekes ved hjelp av syklusens bildespråk. Jeget går gjennom et frossent landskap av is og snø. Det stivnede vinterlandskapet tilsvarer vandrerens frosne hjerte. Men bildespråket brukes dialektisk. Vinterlandskapets funksjon er fremfor alt å peke på jegets radikale fremmed- og ensomhetsfølelse. Men samtidig er jeget avhengig av å ha et frossent vinterlandskap for å konservere minnene. Jeget vil, i hvert fall i de første sangene, opprettholde erindringen om den tapte kjæresten. Det ytre og det indre frostlandskapet er betingelsen for å kunne bevare erindringen. Dette ser man i den fjerde sangen «Erstarrung» («Stivnet»):

Ich such' im Schnee vergebens Nach ihrer Tritte Spur, Wo sie an meinem Arme Durchstrich die grüne Flur.	Jeg søker her i sneen forgjeves hennes spor, hvor vi har streifet over den sommergrønne jord.
Ich will den Boden küssen Durchdringen Eis und Schnee Mit meinen heißen Tränen Bis ich die Erde seh.	Her vil jeg kysse marken og gjennomtrenge sne og is med hete tårer til jorden blir å se.
Wo find' ich eine Blüte, Wo find' ich grünes Gras? Die Blumen sind erstorben, Der Rasen sieht so blaß.	Hvor ser jeg gresset grønnes? Og hvor står rosen rød? Så gustenblek er vollen. Den siste blomst er død.
Soll denn kein Angedenken Ich nehmen mit von hier? Wenn meine Schmerzen schweigen, Wer sagt mir dann von ihr?	Er intet minnet levnet min sjel fra dette sted? Hva gir da bud om henne når smerten er brent ned?
Mein Herz ist wie erfroren, Kalt starrt ihr Bild darin: Schmilzt je das Herz mir wieder, Fließt auch ihr Bild dahin. (93)	Mitt døde hjerte bærer ditt bildes frosne trekk, og hvis mitt hjerte smelter, vil bildet rinne vekk. (11–12)

Det ubevegelige, det frosne i vinterlandskapet, er en forutsetning for at erindringen lykkes, samtidig som snøen også har skjult hennes spor.

Jegets smerte er en forutsetning for minneprosessen.[7] Denne er avhengig av bilder som jeget forestiller seg. Vinter og snø må til for at jeget kan produsere mentale bilder som konserverer minnene. I den syvende sangen, «Auf dem Fluss» («På floden»), leser vi i de første tre av fem strofene:

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein. (152)

Du klare flod som bruste
så lystig, vilt og fritt,
gir ingen avskjedshilsen.
Hvor stille du er blitt!

Ditt vesen har du dekket
bak dette hårde skall.
Du ligger strakt i sanden,
urørlig, stiv og kald.

Jeg graver i ditt dekke
et bilde på mitt savn:
Jeg risser inn en time,
en dag, et elsket navn. (17)

«Auf dem Fluss» er et typisk eksempel på det dialektiske ved temaet. Subjektet lider på grunn av vinterlig frost, samtidig som det er avhengig av at det frosne sceneriet ikke kommer til å slutte. Kun da kan subjektet bevare erindringsbildene om den tapte kjærligheten som er konservert i den frosne naturen.

Protagonisten trekker seg tilbake i sitt indre på grunn av skuffet kjærlighet. Men kjærestens angivelige utroskap er på underlig vis svakt motivert. Man får ikke greie på hva som skjedde. Man får ikke en gang greie på hvem som skuffet hvem når det er snakk om «Om elskov sang min pike, / om bryllup hennes mor. / Nu dekker sneens rike / den vintermørke

---

7 Det er meget interessant at tekstforfatteren Wilhelm Müller knytter minnene til smerte. For i den tradisjonelle *ars memoriae* er minneprosessen fremfor alt en «husketeknikk» man kan lære. Først Nietzsche snur aspektet av inderlighet som er knyttet til *ars memoriae* på hodet idet han betoner smertens rolle i erindringsprosessen: I *Moralens genealogi* skriver han: «‹Man brenner noe inn for at det skal forbli i hukommelsen. Bare det som ikke opphører *å gjøre vondt*, forblir i hukommelsen.› […] Det skjedde aldri uten blod, kvaler eller ofre når mennesket anså det som nødvendig å lage seg en hukommelse.» Nietzsche sier om smerten at den er «mnemoteknikkens mektigste hjelpemiddel». Nietzsche 2010: 55 f. Müller/Schuberts ideelle smerte radikaliseres ytterligere hos Nietzsche. Hos ham dreier det seg om en slags kroppshukommelse på grunn av tilføyet pine.

jord» (7). Vintervandrerens lengsel etter den tapte kjærligheten er fra begynnelsen av svak begrunnet, fordi det også er snakk om at «min kjærlighet vil vandre / som Gud har forutsatt, / og alltid søke andre» (8) i syklusens første sang. Protagonistens dødslengsel blir derimot stadig sterkere profilert i syklusens gang. Den er fullt tematisert allerede i den svært kjente femte sang, som etter hvert ble en folkevise som ikke lenger forbindes med *Winterreise*. Sangen «Der Lindenbaum» («Lindetreet») snakker i skjult form om protagonistens dødslengsel:

Am Brunnen vor dem Tore, Da steht ein Lindenbaum: Ich träumt' in seinem Schatten So manchen süßen Traum.	Ved brønnen foran porten, der står et lindetre. Hvor mange vakre drømmer jeg drømte under dét!
Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort; Es zog in Freud' und Leide Zu ihm mich immer fort.	Der risset jeg i barken så mange ømme ord; dit gikk jeg når min glede og når min sorg var stor.
Ich mußt' auch heute wandern Vorbei in tiefer Nacht, Da hab' ich noch im Dunkel Die Augen zugemacht.	Jeg måtte atter vandre i natt forbi min lind. Jeg lukket mine øyne i mulm og nattevind.
Und seine Zweige rauschten, Als riefen sie mir zu: Komm' her zu mir, Geselle, Hier find'st du deine Ruh'!	Og treets grener bruste; dets rop fornemmet jeg: Kom hit, min bror og felle, du finner fred hos meg.
Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht; Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht.	De kalde vinder blåste imot meg der jeg kom; Min hatt fløy bort med vinden. Jeg vendte ikke om.
Nun bin ich manche Stunde Entfernt von jenem Ort, Und immer hör' ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort! (106–107)	Nu er jeg fjernet timer og mil fra dette sted, men hører stadig bruset: Der kunne du fått fred. (13–14)

Thomas Mann har en fin, liten tolkning av denne sangen i *Trolldomsfjellet*, hvor fortelleren oppfatter lindetreet som uttrykk for dødslengselen til

Hans Castorp, romanens protagonist.[8] Dette er en avgjørende passasje i Thomas Manns roman. Hans Castorp tolker sangens siste vers som uttrykk for vintervandrerens dødslengsel. Den samme lengselen ser han også hos seg selv. Dermed tar han opp de samme tankene han var inne på tidligere i romanen. I nøkkelkapitlet «Sne» går Castorp seg vill på en skitur, grunnet tett snøfall. Han mister nesten livet, og kommer etter hvert til overbevisningen om at «[m]ennesket skal for godhetens og kjærlighetens skyld ikke innrømme døden noe herredømme over sine tanker».[9] Formuleringen er satt i kursiv som eneste setning i Thomas Manns mammutverk.

Men tilbake til Schubert. En form for dødslengsel er også tematisert i sang 20: «Einen Weiser seh' ich stehen / Unverrückt vor meinem Blick; / Eine Straße muß ich gehen, / Die noch keiner ging zurück» (326) («Men et veiskilt blant de andre / peker frem – bestandig frem. / Denne veien må jeg vandre, / hvorfra ingen vendte hjem») (36). Eller i den etterfølgende lied 21: «Auf einen Totenacker / Hat mich mein Weg gebracht. / Allhier will ich einkehren: / Hab' ich bei mir gedacht» (340) («Min lange vei har ført meg / til kirkegårdens grind. / På dette vertshus vil jeg / i denne kveld ta inn») (37). Men etter at vandreren ikke engang på kirkegården føler seg velkommen, bestemmer han seg for vandring som livsform. Dette er et annet hovedmotiv i syklusen og er antydet allerede i den første romansen, der det er snakk om at «min kjærlighet vil vandre», uttrykt også i de regelmessig flytende åttendelsnoter i pianostemmen. Det er det rastløse individuum som aldri kan komme til ro, fordi det har tapt et sikkert ståsted. En slik form for «radikal subjektivitet» kan forstås som refleks på en krise som kan ha forskjellige årsaker. *Winterreise* ble for eksempel tolket politisk, som allegori på den reaksjonære politiske situasjonen etter 1815.[10]

Men la oss gå tilbake til «Erstarrung». Der ser vi et motiv som er typisk for nesten alle vinterreiser, nemlig protagonistens vanvidd. Vintervandreren

8 Se kap. «Vellyd i overflod» i Mann 2005: 648: «Men hvori besto så Hans Castorps betenkeligheter og tvil om den høyere tillatelighet av hans kjærlighet til den fortryllende sang og dens verden? Hva var det for en verden som lå bak og som ifølge hans gryende samvittighet skulle være en verden av forbudt kjærlighet? Det var døden.»

9 Mann 2005: 491.

10 Se Wetzel 1995: 183–186.

blir rett og slett eksentrisk, han taper seg selv av syne når han sier: «Her vil jeg kysse marken / og gjennomtrenge sne / og is med hete tårer / til jorden blir å se.» Sangeren Ian Bostridge sier om denne strofen at vanviddet gjennomtrenger både tekst og musikk.[11] Protagonistens vanvidd grunner kanskje også i hans manglende evne til å kunne se naturen som trøstens kilde, så å si. Og her ser man igjen det radikale ved Müllers vers: De kan tolkes som oppgjør med romantikken. Romantisk naturlyrikk sikter mot å forsone subjektet med naturen i og med at denne oppfattes som emanasjon av det guddommelige.

Winterreise derimot viser gang på gang at nettopp dette ikke lenger er mulig. Vintervandreren føler seg *radikalt* fremmed, også i naturen. Denne taler ikke lenger til ham, heller ikke i «Lindetreet».[12] I denne sangen skygger den folkeviseaktige melodien for det skremmende moderne, for jeget må først lukke øyne for å fornemme hva lindetreet sier. Men poenget er at grenene kun later *som om* de hvisker et budskap. Det er hypotetiske ord som i den norske gjendiktning ikke kommer frem som sådanne. Når lindetreet i diktet ovenfor hvisker til vandreren om å komme bort til det («du finner fred hos meg»), kommer svaret omgående i form av «de kalde vinder» som blåste «imot meg». Dette uttrykkes også musikalsk, for komposisjonen endrer umiddelbart sitt preg. Den blir dramatisk og spenningsfull, og danner en stor kontrast til den harmoniske folkevisemelodien som kjennetegner sangen ellers.

Subjektet kan ikke lenger få trøst fra naturen og kan ikke se Guds virke i den, nøyaktig som den ensomme skikkelsen på C.D. Friedrichs vinterbilde. Protagonisten har tapt sin tro. Han setter sitt subjektive syn over alle normer når han gjør seg selv til gud i en verden uten Gud. I sang 22 heter det: «Lustig in die Welt hinein / Gegen Wind und Wetter! / Will kein Gott auf Erden sein, / Sind wir selber Götter!» (348) («Lystig marsj mot natt og nord! / Vi har hårde huder: / Finnes ingen gud på jord, / vil vi selv bli guder») (39). Sangen uttrykker jegets forsøk på å gjøre seg uavhengig av alle mulige bindinger. Dette gjelder også de egne følelser og

11 Bostridge 2015: 95.

12 Dette poenget kommer ikke frem i den norske versjonen. Her «fornemmer» jeget hva treet sier: «Og treets grener bruste; / dets rop fornemmet jeg: / Kom hit, min bror og felle, / du finner fred hos meg.»

stemninger som protagonisten ikke lenger vil ta som rettesnor. Litt tilspisset kan man si at det er kunsten som skal overta, kunsten for kunstens skyld («ikke lytt når hjertet vil / røbe sine plager»). Dette ser man også i sang 19 som kan oppfattes som et forsvar for det «falske skinn» som nettopp utmerker kunsten («nur Täuschung ist für mich Gewinn!») (316).

I romantikken brukes vintermetaforer for å understreke subjektets ensomhetsfølelse og fortapthet. Utover på 1800-tallet knyttes dette stadig mer til språkets prekære mimetiske status. En sammenligning mellom Andersens *Sneedronningen* og *Winterreise* med tanke på tåresymbolikken kan være instruktiv i så måte. Gerda greier å forløse Kay med sine tårer, som vi skal se i kapittel 6. Gerdas tårer smelter Kays frosne hjerte. Det er medynkstårer hun gråter, og medynk og nestekjærlighet er det som utmerker Gerda.

Tårene i *Winterreise* er av en annen natur. I sang tre, «Frosne tårer», har tårene også en smeltende egenskap, som hos Andersen. Men forskjellen er at her er dette kun oppfattet som en mulighet som man går ut fra at mislykkes. Det er kun protagonistens idé om at tårene kunne smelte «all vintrens is til vann» (10). Det er på ingen måte snakk om at tårene kunne forløse en annen, kjæresten, for eksempel. Tvert om har de ingen annen funksjon enn å være refleksjonsobjekt for vandreren, som blir mer og mer fremmed for seg selv: «Gefrorne Tränen fallen / Von meinen Wangen ab: / Ob es mir denn entgangen, / daß ich geweinet hab'?» (75) («De frosne dråper faller, / og mon jeg har forstått / at tårer falt fra kinnet, / og at jeg selv har grått?») (10). Forløsning under kristent fortegn er mulig hos Andersen, men ikke hos Müller/Schubert. Vintervandreren har verken fortid eller fremtid som han kan satse på eller forholde seg til. Innspunnet i sine tanker ser han vinteren kun som krystallisasjonspunkt for sin egen krisefulle eksistens. Subjektet legger bare ut på en reise uten at det vet hvor ferden skal gå. Den eneste form for forløsning kan skje på kunstens område. I «lirekassemannen», syklusens siste sang, treffer vandreren nettopp på denne outsideren.[13] I det siste spørsmålet, «vil du dreie klang til / mine sangers ord?», antydes det en form for fellesskap i kunsten.

13 Lirekassemannen som outsider, se Seiler 2002: 165 ff.

Olaf Bull: *Sneen*

Olaf Bulls langdikt *Sneen*, publisert i samlingen *Nye digt* fra 1913, består av 119 (!) kryssrimede strofer.[14] Det er et tankedikt der jeget, en vandrer, en natt forlater byen og menneskene og vandrer ut til fjells i retning nord, som det eksplisitt sies i diktet. Diktet har tydelige vitalistiske trekk, siden vi har å gjøre med en vandring bort fra sivilisasjonen og inn i øde, kalde fjellområder, som jeget synes å foretrekke fremfor sivilisasjonen og det urbane livet. Bulls nattevandrer er på en «omvendt dannelsesreise» på sin vandring gjennom sletter, skog, myr og oppover til fjells. Han resonnerer underveis over sine naturiakttagelser, delvis også i form av drømmerier, og tolker naturiakttagelsene symbolsk som uttrykk av sitt indre. Vandreren står i sentrum, og det er hans utvikling og forandring som er diktets hovedmotiv. Vandringen fører ham fra byen og «mægtigt agerland for korn», over de «sørgesorte sletter» inn til skogen over myrene til vidda og videre til høyfjells med «hjertejuvet».[15] Han gjør det i en slags trass; han forakter livet og han forakter menneskene («I mit gamle, dryge hestehjerte / tonte bare vemod og foragt», strofe 10). Men samtidig iscenesetter vandreren seg selv som en som lider fordi han føler seg misforstått. «Han gjør det bevisst og hovmodig», sier Erna Ofstad i sin lesning av diktet.[16] Som Erna Ofstad også har vært inne på, er likegyldigheten overfor menneskene som kjennetegner vandreren, ikke helt gjennomført, fordi «baksiden av en slik holdning er behovet for å bli avholdt, elsket og verdsatt».[17] Diktet er ifølge Ofstad preget av en slik ambivalens. Vandrerens mål er i grunnen døden selv, som han lengter etter. Ofstad går så langt som å snakke om vandrerens «selvmordfantasier» for å understreke hans fortvilete sinn.[18] Men samtidig oppdager han at det livet han hittil har levd, er langt ifra uttømt, for hver gang han virkelig når til bunns og ikke ser en utvei, hjelper naturen ham idet den formår å trøste ham. Det er, for å være nøyaktig, ikke selve naturen som har en forløsende virkning, men

14 Jf. Bull 1934: 105–124. I det følgende oppgis strofenummer i parentes, uten sidehenvisning.
15 Jf. inndelingen til Andreas Lombnæs 1994: 227 i seks hoveddeler, på bakgrunn av de topologiske forhold.
16 Jf. Ofstad 1955: 23.
17 Sst. 23.
18 Sst. 28.

vandrerens evne til å tolke naturopplevelsene i den retning. Særlig tydelig blir det i strofe 30 og 31, hvor han reflekterer over sine tanker over døden i en slags metadiskurs:

> Da – i sjælens dybe drømmerier
> over døden – hændte noget smukt:
> Ned fra hemmelige, dulgte stier
> kom en fin, forblommet kvadelugt.
>
> Aa, jeg kendte disse vellyst-taarer
> fra en solvarm stammes overflod,
> da vidunderlige, varme vaarer
> kom med solopgange i mit blod –

Dette grepet styrer hele diktets komposisjon idet et naturfenomen, her er det lukten av kvae, utløser et positivt minne hos vandreren. Og slike minner varsler om noe annet enn bare død, kulde og ensomhet, som hans tanker ellers kretser rundt. Det finnes med andre ord en ambivalens som kjennetegner den motiviske strukturen. På den ene siden forakter vandreren samfunnet og menneskene og iscenesetter seg som outsider, som en slags snobbistisk åndsaristokrat, på den andre siden dukker minner opp som uttrykker hans lengsel etter fellesskap og kjærlighet. Diktet forteller på denne måten ikke om en konflikt som er overstått, men eksponerer snarere nettopp denne konflikten: «Dette diktet har mere selve konflikten som sådan til emne: det er selve oppgjørets natt», skriver Erna Ofstad i sakens anledning.[19]

Langdiktet har vært tolket på forskjellige måter. Andreas Lombnæs snakker i sin psykoanalytisk inspirerte analyse om en «initiasjon, et scenario over åndelig pånyttfødelse», Erna Ofstad er inne på det ambivalente som utmerker jegets sinn og ser en gradvis stigende selverkjennelse hos dikteren, mens Egil Wyller karakteriserer diktet som «en innvielsesvandring i fire stadier».[20] Alt dette er riktig, men det er påfallende at forskningen ikke har sagt mer om snøens betydning i diktet, skjønt den er satt som tittel.[21] Snømotivet er ikke blitt grundig analysert, og

---

19 Sst. 22.

20 Lombnæs 1994: 200; Ofstad 1955: 38 ff., Wyller 1959: 24.

21 Erna Ofstad kommer for eksempel kun med en kjapp hentydning om at «sneen, det skjermende teppe faller på ham og glatter sorgene ut for en stund, skjuler ham og dem.» (36) Men hun sier

forskningen har heller ikke vært inne på spørsmålet hvorvidt snømotivet styrer diktets kompositoriske struktur.

Istedenfor å analysere motivet isolert for seg selv, som ett motiv blant mange andre, skal det i det følgende foreslås en lesning som ser snømotivet som det sentrale elementet som styrer diktets tekststruktur. Snø som naturfenomen er ikke bare ansvarlig for vandrerens nyorientering – dette er diktets vendepunkt på innholdsplanet – den styrer også diktets poetologiske utsagn siden den har en metapoetisk funksjon. Dette er allerede anlagt i tittelen. Den tyder på at diktet skal handle om snø, men ut over dette røper den en forbindelse mellom tekst og snø som burde tas i betraktning. Det er nemlig påfallende at vandrerens tolkning av snøen har slående likhetstrekk med Kants oppfattelse av det sublime, men det sublime hos Kant er en refleksjonsfigur som baseres på en idé uten mimetisk forankring. Og siden det sublime knyttes sammen med skriving som blir til et hovedelement mot diktets slutt, kan det sies at det i selve snømotivet også skjuler seg et metapoetisk resonnement. I den forstand er subjektets nattevandring kun et påskudd for å si noe om poesiens vesen, om det poetiske arbeidet. Fra å være et innholdsmotiv forskyves dermed snøen over til å være tekstens metapoetiske hovedmotiv, der det poetiske arbeidet sammenlignes med dette naturfenomenet. I den følgende lesning er det denne prosessen jeg er interessert i.

Selvrefleksivitet

Sneen har en innledningsstrofe som ikke tilhører «historien» som i de påfølgende strofene fortelles. I denne strofen gjøres det rede for diktets tilkomst:

> Den blev skrevet høit i fjeldets skavler,
> denne sang om kræfter og om vé –
> Uden Gud og uden klippetavler
> skrev jeg den, i drømme, paa mit knæ: (92)

---

ingen ting om snøens funksjon i selve teksten. Det gjør derimot Wyller, som har en interessant bemerkning, når han sier om snøen at den «har som en tidløs, stille helg lagt sitt samlende teppe ut over alt og forenet selv disse tilsynelatende ytterste motsetninger.» (29)

Dette er en slags metakommentar, tydelig markert som sådan med kolon, i form av et tilbakeblikk der vandreren risser opp situasjonen han var inne i da han skrev diktet. Slik åpnes det en ramme som ved diktets slutt ikke blir lukket igjen, men som derimot blir åpen mot fremtiden, fordi diktets slutt markerer en ny begynnelse. Metakommentarer der vandreren reflekterer over sine egne iakttagelser, finnes det mange av i diktet. De understreker diktets episke, fortellende karakter og kan tolkes som avbrudd i den fiktive «handlingen». Tydeligst kanskje i strofe 42, hvor vandreren kommenterer sine drømmerier: «Dette drømte jeg i mørkets gaade, […]». Eller i den ovenfor siterte strofe 30, der det sies hva som hendte midt i drømmeriene. Det vil si at nattevandreren, samtidig som han skildrer sin tur mot høyfjellet, på et metanivå også sier noe om hva som skjedde med ham mentalt. Det selvrefleksive understrekes ytterligere ved at skrivingen tematiseres allerede i første strofe og blir tatt opp igjen mot diktets slutt. I strofe 113 sier «en stemme gjennem sjælen»: «Skriv / hér ved denne golde morgenrøde sangen om din smerte og dit liv!». Og i de siste seks strofene gjøres det nettopp det, tydelig markert er dette også med tempusveksling fra preteritum til presens: «Som jeg sitter nu paa klippestolen, / med det strenge skrifte paa mit knæ, / ser jeg fjernt paa sletterne, at solen / svulmer bag den gyldenrøde sne!» (114). Diktet munner ut i nattevandrerens erkjennelse av at også han er en del av naturen:

> Og en haandfull nysne vil jeg smake,
> for at fryse frygten i min sjæl:
> Her, natur, her har du mig tilbake,
> lykkelig fra hedenhold, og hel – – – (119)

Den kvalitative forandringen som har funnet sted, er iøynefallende. Var han før i en voldsom krisesituasjon, i et oppgjør med fellesskapet og med seg selv, har han nå funnet fred idet han beskriver seg selv som «lykkelig» og «hel».

«Det var sne!» – snøens sakrale funksjon

At snøen er satt som tittel er i første omgang alt annet enn innlysende, ettersom den først dukker opp i strofe 91, altså veldig sent i teksten. Til gjengjeld er den satt kursiv:

> Rædselen vinged mig; men midt i bakken
> brast jeg braat og hulkende i knæ;
> for en finger pekte mig i nakken, –
> alting bleknet, hvidnet – *det var sne!*

Før strofe 91 spiller snømotivet ingen rolle som helst, og det er heller ikke slik at snømotivet står sentralt fra strofe 91 av. Snøen nevnes uttrykkelig kun i strofe 91, 92, 93, 94, 100, 112, 114 og 119. Dette viser en spennende utvidelse i motivets utforming, idet snø først fungerer som vanlig snø, for så å ende opp med å virke som legemiddel mot angst i siste strofe, «for at fryse frygten i min sjæl». Jeg skal komme tilbake til det siden. Selv om man regner noen få strofer med der snøen nevnes indirekte, for eksempel idet det sies om slettene at de er hvite (strofe 111), er det slående hvor tilbakeholdende Bull er i sin skriving om snø, enda han setter den som tittel. Hvordan kan man forklare det? Er det kanskje slik at snømotivet nettopp derfor står sentralt, i et forsøk på å unngå motivets fortynning?

Hvordan skal vi altså forstå snøens betydning, og hva gjør Bull med dette motivet? La oss se nærmere på teksten. Det er særlig strofene 91–96 som er viktige med tanke på snømotivet. I strofe 94 leser man:

> Op igjennem sneens hvite vrimlen
> steg den samme skog, men ny og skjær!
> Tvættet, gjennemstraalet, tat til himlen,
> stod de jordiske og mørke trær – – –

Her ser vi tydelig snøens forvandlende funksjon. Det er den samme skog vandreren ser, men den er «ny og skjær». Ordvalget tyder på en forvandling av naturen, dens gjenfødelse under renhetens og uskyldighetens tegn, noe som understrekes med de følgende versene («Tvættet, gjennemstraalet, tat til himlen, / stod de jordiske og mørke trær»). Retorikken er her temmelig høystemt i og med at både «skjær» og «tvættet» er poetiske uttrykk. Sammen med utropstegnet fortoner ordene seg nesten som vandrerens grenseløse forundring over snøens forvandlingskunst. Denne består for vandreren i omskaping av det jordiske til noe himmelsk. Snøversene får en høytidelig, sakral dimensjon også med tanke på motsetningen mellom det «jordiske» som står for det mørke, og det himmelske som står for det lyse, for det som er «gjennemstraalet». Denne motsetningen finner man også i den påfølgende strofe 95, hvor det står et «høitidsskin om / deres

kroner, salvet for en vaar;» som kontrasteres med «mørkets Hinnom». Også her har vi med ordene «høitidsskin» og «salvet» en religiøst farget språkbruk som er slående, fordi det religiøse eller det numinøse ikke hadde noen plass ved diktets utgangspunkt. Der iscenesetter vandreren seg selv som en slags omsnudd Moses-figur som holder apodiktisk fast at sangen ble skrevet «[u]den Gud og uden klippetavler».

Vi har altså å gjøre med en kvalitativ forandring, siden diktet med de nevnte snøstrofene sikter mot en metafysisk dimensjon som ikke var til stede tidligere. Man kan dermed fastholde at snøfall må til for at vandreren erkjenner det metafysiske som transcenderer realiteten og jeget. Frem til strofe 91, hvor snøen tematiseres for første gang, har vandreren utelukket kretset om seg selv, og naturiakttagelsene har utelukkende hatt en speilfunksjon for hans indre. Naturen han ferdes i, har han kun brukt som en slags symbolverdi for de sjelelige problemene han sliter med. Men det er altså ikke snakk om at det finnes noe annet bortom hans indre; det kommer først inn i bildet med snøen. Dette andre personifiseres til og med i strofe 91 (se ovenfor), hvor det heter: «en finger pekte meg i nakken». Det er også mulig å formulere dette på en litt annen måte, idet man slår fast at vandreren nå oppdager for første gang at han har en instans i sitt indre som overskrider det sanselig-empiriske.

Subjektkrise

Vandreren oppdager ikke bare snøens metafysiske dimensjon, denne fungerer også som et vendepunkt i diktet. Tematisk sett består vendepunktet i at snøen forbereder vandrerens forandring, som først muliggjør de siste seks sluttstrofene, hvor vandreren trekker en konklusjon. Igjen er det altså en klar parallellisering mellom en naturprosess og en prosess som utspiller seg i psyken. Retorisk sett understrekes vendepunktet nettopp med vandrerens nesten hymniske språk som fører til at denne nå for alvor røper at han er dikter:

> Men paa randen av det store øde
> sa en stemme gjennem sjælen: «Skriv
> hér ved denne golde morgenrøde
> sangen om din smerte og dit liv!» (strofe 113)

> Som jeg sitter nu paa klippestolen,
> med det strenge skrifte paa mit knæ,
> ser jeg fjernt paa sletterne, at solen
> svulmer bag den gyldenrøde sne! (strofe 114)
>
> Og en strime sommersol av lyset
> vil jeg avle av den frosne sten,
> medens vinden snor, og vintergyset
> blaaser brusende min gravplads ren – – (strofe 118)
>
> Og en haandfuld nysne vil jeg smake,
> for at fryse frygten i min sjæl:
> Her, natur, her har du mig tilbake,
> lykkelig fra hedenhold, og hel – – – (strofe 119)

Disse strofene må siteres for bedre å kunne peke på den store forandringen som har funnet sted. Vandreren er nå kommet overens med seg selv, idet han aksepterer seg selv som del av natur og idet han har funnet sitt kall: Han skal skrive, og på denne måten kan han omskape naturen til kunst («og en strime sommersol av lyset / vil jeg avle av den frosne sten»). Det er fullt ut mulig å sammenligne dikteren med Prometevs, som Andreas Lombnæs gjør, men etter min mening er det vesentlige her en kunsttematikk; nemlig det å kunne skape en ny verden ut av ord. Kunstneren sier ikke bare noe, han gjør også noe med ordene. Skriving tenderer dermed til å bli «et skrifte», som det heter i diktet: «Som jeg sitter nu paa klippestolen, / med det strenge skrifte paa mit knæ, […]» (114). Det vil si at det å skrive er en handling eller en performativ ytring, ifølge J.L. Austin. Dermed faller motsetningen mellom det å leve (handling) og det å skrive og tenke (ikke-handling), som vandreren har vært inne på å konstruere, bort. I den foregående strofe uttrykkes dette ved hjelp av rimordenes klang, der «skriv» danner rim med «liv». (113)

Snøen har altså to viktige funksjoner i diktet: For det første fører dette naturfenomenet til vandrerens innsikt i og forståelse av det metafysiske. Snø er det eneste vanlige «naturmateriale» som tildekker det synlige. Snøen tildekker mangfoldet, utjevner motsetningene og tvinger dermed den som ser til å iaktta nøye, samtidig som den også gjør seende. Det er fullt ut mulig å se hittil ukjente ting nettopp fordi synssansen er redusert. Fenomenologisk sett er det nesten uunngåelig at blikket vender seg bort

fra landskapet og innover i det indre fordi det ytre blir skjult, blir forvandlet til en hvit flate, der det knapt nok er noe synlig. Snø forvandler landskapet ikke bare til en hvit flate, den visker også ut koordinatene med tanke på tid og rom. Dette skjer fordi det neppe er mulig å se forskjellen mellom horisont og jordflate. Erkjennelsen av det metafysiske synes i *Sneen* å ha som forutsetning subjektets desorientering. Vandreren har visjoner han ikke lenger greier å føre tilbake på et realitetsplan. Teksten i sin helhet tenderer mer til å bli allegorisk, fordi dens mimetiske forankring, språkets referensielle side, blir stadig svakere. Man leser «Da fornam jeg store menneskeskygger» (strofe 102), «Øverst oppe dæmret bak et alter / en gestalt, jeg ikke kunde sé» (strofe 103) uten at den realistiske forankringen av slike formuleringer avklares. I diktet betones i første omgang kun snøens utjevnende funksjon med tanke på tid og hverdagsstøy:

> Klar og rolig gik jeg frem av skaret.
> Overvældet stirret jeg mod syd:
> Sletterne laa blændende forklaret,
> hvite, uden tid uden lyd – – – (strofe 111)

Snøens tildekkende egenskap er ansvarlig for at vandrerens realitetsplan for alvor bryter sammen, for hva ser han egentlig i snøen? Har det han ser fremdeles en mimetisk forankring, eller er synet snarere hans fortolkning av det han ser som idé? Ferden går nå for alvor innover. Protagonisten forlater sitt realitetsplan ved hjelp av snøen, og det iscenesettes en reise i det indre der drømmebilder dukker opp uten at de blir tolket som drømmebilder av vandreren selv. Det vil si at desorienteringen tar overhånd, og vandreren er inne i en prosess av tiltagende subjektoppløsning:

> Aa, det kjendtes, som mit blod blev borte
> mellem kampestenene, og svam
> ned igjennem urden og det sorte,
> og jeg sjelv laa efter, som en ham. (strofe 98)

Ordene han velger er tydelige nok, når han sier at blodet hans er på ett sted og han selv på et annet. Dette tyder på et subjekt i oppløsning, noe som skjer for første gang i diktet. Hittil har han alltid hatt mer eller mindre kontroll over seg selv, med uttrykk som «jeg tænkte» (strofe 12),

«en sælsom tanke faldt mig ind» (strofe 44) eller «sprang jeg drømmende fra tuft til tuft» (strofe 64). Teksten iscenesetter i de strofene som følger, et slags skyggerike med «menneskeskygger» (strofe 102), hvor det er vanskelig å ikke se for seg Platons hulelignelse, der menneskene også må gå veien oppad for å få erkjennelse, fordi de er bundet i en falsk skyggeverden som anses for den reelle. Man kunne altså si at snømotivets funksjon i teksten er å forsterke subjektets desorientering, som også er forutsetningen for dets innsikt. Disse strofene forbereder vandrerens gjenfødelse i strofe 108 («Og jeg stuper naken»), som innleder aksepten av ham selv som del av naturen.

Men hva er årsaken til subjektkrisen? Dette sies det lite om, og det nevnes heller ikke spesifikke grunner. Men at vandreren er havnet i en slags *weltschmerz*-stemning er åpenbar: «Jeg […] blev en midnat træt av stadens skygger, / der jeg mørk og sturende gik frem.» (strofe 2) Og i strofe 10 leser vi: «sorg og alt, man kalder sindets smerte / laa forlængst i drømmene fuldbragt. / I mit gamle, dryge hestehjerte / tonte bare vemod og foragt.» Mer sies det egentlig ikke, men det er tydelig at protagonisten bygger opp en motsetning mellom seg selv og andre mennesker, som han altså forakter. Det er påfallende at jeget sier lite om seg selv. Psykologisk sett kunne man kanskje si at vandreren har havnet i en krise fordi han ikke har greidd å definere seg selv i forhold til de andre. Han kan ikke tilskrive seg en egen identitet. Dette kunne han kun sammen med andre mennesker, i fellesskapet. Men det er nettopp det han ikke gjør. Han søker ikke fellesskapet, han rømmer byen og menneskene og legger ut på en vandring uten mål, dens formål ligger i seg selv. Vandringen fungerer utelukkende som selvuttrykk. Det vandreren gjør i diktet, er å overtrekke verden med sine projeksjoner. Dette varer helt til det begynner å snø. Nå blir han kjent med det sublime og transcenderer slik sett den egne eksistensen.

«En luftig snefaldsslette» eller det sublime

Men alt dette kan ennå ikke riktig forklare hvorfor vandreren blir *forvandlet* nettopp på grunn av sin snøerfaring. Hvorfor kan han vende om – i strofe 111 sies det «overvældet stirret jeg mod syd» – som strofe 100 antyder:

Under min besynderlige kappe
krøp jeg, stønnende, paa saare knæ
op en dyp og dunkel klippetrappe,
under faldende og festlig sne – – –.

Merk her igjen ordvalget: Det er snakk om en synders gang, en bøtegang under «faldende og festlig sne». Det er en høytid i religiøs forstand vi her har å gjøre med. Hvorfor kommer i det hele tatt det religiøse ordvalget, Wyller snakker om en «religiøs visjon[22]», inn i bildet, når det holdes fast i diktets første strofe at versene ble skrevet «uden Gud»? Jeg tror dette med fordel kan forklares med et filosofisk-estetisk begrep, nemlig med det sublime eller «das Erhabene», som begrepet heter i Kants terminologi. Immanuel Kant har i *Kritik der Urteilskraft* fra 1790 risset opp en teori om det sublime. Jeg skal i all korthet peke på noen elementer som kan være viktige i vår sammenheng.[23] «Das Erhabene» er for Kant et begrep som ikke finnes i selve naturen, det er nettopp en tankefigur eller en følelse som subjektet kan ha ved å betrakte storartet natur. Poenget hos Kant er at den umiddelbare sanseerfaring må presses igjennom refleksjonen, slik at subjektet «møter en storhet i sitt eget indre», som Christensen skriver.[24] Det vil si at det sublime aldri ligger i selve naturen, men er et produkt av en refleksjonsprosess. Det sublime treffer kun på fornuftsidéer og har selv ingen «sinnliche Form».[25] Man kunne også si at det sublime oppstår når subjektet konfronteres med en idé fremkalt av et naturobjekt. I Kants forstand utløses det sublime via storartet natur.[26] Et overveldende naturinntrykk utløser en anelse i subjektet om at det har en overskridende kapasitet i sitt indre. «En slik følelse oppstår når subjektet i sin betraktning av overveldende naturfenomener aner at det i sitt indre har en instans (evne) som *overskrider* det sanselige.»[27] Dette betyr at subjektet

---

22 Jf. Wyller 1959: 28.

23 Se også Otto Martin Christensens artikkel om det sublime i *Rhetorica Scandinavica* 73 (2016): 7–19.

24 Sst. 7.

25 Jf. Kant 1998: 330: «denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft.»

26 Kant gjør en forskjell mellom det naturskjønne og det sublime: «Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird […].» (329)

27 Se Christensen 2016: 8.

har en tilbøyelighet mot det transcendente, mot det religiøse, om man så vil.[28] Det er ingen tilfeldighet at i Bulls dikt dukker et religiøst vokabular opp så snart snø tematiseres.[29] Og her ser vi nok et element ved snømotivet: Snø som naturfenomen egner seg som kanskje intet annet naturfenomen til å trekke det numinøse inn. Det er slik nettopp på grunn av snøens kvalitet: Den daler ned fra himmelen (!), forvandler landskapet, idet den legger et hvitt slør som et teppe på den skitne jorden. Bull er inne på nettopp dette når han lar snøen kontrastere med den døde natten:

> Ja, det sneede i mit haar, og sneede
> over ødet, samlet sten og krat
> i det gamle, altid rede klæde
> over dødens bénopfyldte nat – – (strofe 92)

«Bénopfyldt» er natten for vandreren fordi han iscenesatte landskapet rundt seg som «kold, frosen, øde, stivnende, død» i strofene forut, hvor vandreren eksplisitt snakker om «menneskers smuds» (59). Snøen tildekker det øde landet, «menneskers smuds», samtidig som den oppmyker landskapet ved å bryte de skarpe kantene, altså at den har en tendens til å utjevne motsetningene som finnes i naturen (f.eks. høy–dyp).[30] Snøens forvandlingskraft kan ses i at protagonisten beskriver sletten, for kun å nevne ett eksempel, på en helt annen måte enn i begynnelsen av diktet. Mens det i begynnelsen, i strofe syv, var snakk om «Øde laa de sørgesorte sletter, / og i alle lunde var det tomt» leser vi nå om slettene: «Sletterne laa blændende forklaret, / hvite, uden tid og uden lyd – – –». (strofe 111). Merk at Bull ikke bare skriver «forklaret», men «blændende forklaret», og at sletterne ligger «hvide, uden tid», det vil si at han med en slik lysmetaforikk helt tydelig sikter mot det transcendente, samtidig som tidsaspektet viskes ut. Vi har her å gjøre med en voldsom oppgradering, siden sletten under snøen ikke lenger er underlagt naturens vanlige sykliske

28 Det er et lite skritt fra Kants oppfattelse av det sublime til oppfatningen i amerikansk transcendentalisme om at Gud manifesterer seg i det sublime. Jf. lemma «das Erhabene» i Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, s. 125.

29 Wyller selv er litt ubestemt, når han snakker om snøen som «et mektig religiøst symbol» og samtidig skriver om vandrerens «døde Gud» eller «Guds lik». Jf. Wyller 1959: 28, 84 og 85.

30 I diktet *Snefald* formulerer Bull: «Over skog og fjeld / falder verdens drømme – / skaper av sig selv / former, unge, ømme» og i *Hvid Jul*: «Den fattige kvinde faar sjalet fyldt / af nysneens myge strømme». Jf. Bull 1934: 414 og 78.

kretsløp med årstidene, men hevet over det i et evig varende øyeblikk. Snøopplevelsen fungerer for vandreren som en epifani når han bruker ord som «høitidsskin» (strofe 95) og når han skriver om «taaren / som omsider sprutet paa min kind» (strofe 97). Snøfallet som det formløse utløser en følelse av det sublime hos vandreren. Dermed kobles snøen sammen med livet fordi det sublime ifølge Kant alltid utløser en følelse av livslyst.[31] Vandreren går nå gradvis tilbake til livet, mens han ville bort fra det i begynnelsen av teksten. Dette skjer også ved hjelp av skriving som står i tett forbindelse med hans snøopplevelse.

Så og skrive

Særlig i første halvdel av diktet er en viss «såmetaforikk» («sletterne for kornet og for kaalen», strofe 13) godt forankret, sammen med en plog som nevnes tre ganger. To ganger dukker plogen opp som redskap og en gang i overført betydning («trak en storm sin kjæmpestore plog», strofe 53). Bull legger vekt på det rurale, på bondens gjøremål og kobler det sammen med dikterens gjøremål.[32] Brødet som vandreren har i hånden, forsterker ytterligere denne sammenhengen uten at han selv er klar over det. Det å sammenligne bondens pløying og såing med dikterens skriving er en tradisjonell litterær topos som Bull må ha hatt kunnskap om.[33] Med denne sammenkoblingen skyver Bull allerede på et tidlig stadium i teksten fokuset over til diktning, til tekstens metapoetiske dimensjon. På innholdsplanet derimot er det jo slik at protagonisten ikke reflekterer over det brødet han holder i hånden, et bilde som fremstår merkelig ved første øyekast:

---

31 Kant: «… jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daβ sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergieβung derselben erzeugt wird …» (329). Forskjellen til H.C. Andersens behandling av snømotivet i f.eks. *Sneedronningen* eller *Iisjomfruen* blir her tydelig. Hos ham står snø og kulde fremfor alt for døden, for ikke-liv og har ingen ting med Kants «Ergieβung der Lebenskräfte» som følge av det sublime å gjøre.

32 Sammenkoblingen er godt forankret i den litterære tradisjonen, jf. Curtius 1963: 317.

33 Jf. Bull 1987: 109: «Det kan ikke undgaaes, at dikteren, som sitter for aapne vinduer og *dikter* om sommeren, generes af bondens raa rop til hesten under *pløiningen*, og ønsker bonden et plaskende øsregn.»

> Mens mit legeme paa nattefærden
> steg i stormens skygger, og min haand
> knuget om et brød av denne verden
> som jeg skjulte i mit klædebon! (strofe 55)

Brødet dukker her temmelig umotivert opp, men må ses i sammenheng med kontrastdannelse mellom det jordiske og det åndelige, ettersom det går inn i «markens metaforikk» og representerer «denne verden». Ut over dette er brødet også det som forbinder vandreren med menneskets verden, som han jo egentlig ville komme bort fra. I strofe 97 dukker brødmotivet opp nok en gang, og der er det tydelig å se at det fungerer som forbindelsesledd til menneskene, til livet.[34]

Vi har sett ovenfor at naturiakttagelsene alltid har noe å si om protagonistens indre. Vandreren i Bulls dikt er tydeligvis preget av voldsomme motsetninger i sitt indre. Han forakter menneskene; samtidig lengter han etter fellesskap og kjærlighet, men merker at hjertet er «haardt», «stivt» og «frysende» (strofe 29). Det er oppsiktsvekkende at han finner legedommen i form av snø og ikke i et «varmt» materiale. Veien går fra å tolke snøen som det sublime til å inkorporere dette naturmaterialet, og Bull kommer her med en merkelig formulering. I siste strofe sies det at vandreren spiser snø for å «fryse frygten i min sjæl». Dette verset skal ikke overleses, for man bør spørre hva slags frykt det er vandreren sikter til. I lys av diktets 118 foregående strofer kan svaret bare bli døden, og dermed i siste instans også livet. Ved å godta døden som tilhørende livet, mister livets slutt skrekkpreget. Denne skrekken ble jo tematisert i strofene 66 til og med 70, der vandreren støtter på en død ku. Men til «denne død» er han «for vek», som han utbryter overfor «Herre» (strofe 69). Ved diktets slutt derimot kan han gjennom poesiens forvandlingskraft se på døden på en nesten lakonisk måte. Dette tyder på at døden ikke lenger er noe han frykter:

> Og en strime sommersol av lyset
> vil jeg avle av den frosne sten,
> medens vinden snor, og vintergyset
> blaaser brusende min gravplads ren – – (strofe 118)

---

34 «Det forbidte havrebrød og taaren / som omsider sprutet paa min kind – / det var alt, hvad var igjen af vaaren, / den, en himmel sænket i mit sind», jf. også Ofstads tolkning på s. 36 f.

Dermed blir det åpenbart at diktets tema er det poetiske arbeidet. For det er kun dette arbeidet som kan «avle en strime sommersol av den frosne sten». Vinterens merkelige luner – den tildekker og «blaaser brusende min gravplads ren» samtidig – kan kun etterlignes ved hjelp av poesi. Man må nesten se en sammenheng mellom snø og det å skrive. Som snø forbereder ny vekst der den beskytter jorden mot kulde, skriver dikteren på et hvitt ark og har dermed med åndelig vekst å gjøre. Analogien mellom «åndelig» og «jordisk» føde er utpreget fremfor alt i diktets første del, som vi har sett ovenfor. Her eksponeres det en motsetning mellom den dyrkete mark og vandreren selv som er ute med et annet ærend: «Kold og rolig lod jeg da tilbage / paa et mægtigt agerland for korn / byen […]», leser vi i strofe fire. I strofe seks er det igjen snakk om «hvor det endeløse felt for brødet / kom i mørke dønninger av jord». Slike formuleringer kulminerer i strofe tolv i følgende tanke:

> Og jeg tænkte: «Akeren er øde –
> men for hver en fure som du traar,
> tramper foten i den drømte grøde,
> som skal suse i de andres vaar!»

Vandreren konstruerer altså en motsetning mellom de andre og seg selv, mellom åkerfurene og seg selv, for han trår på det som gir menneskene det daglige brødet. Han isolerer seg fra «de andre», våren er noe som ikke kommer ham ved. Dette er hva han tenker, men samtidig sier teksten noe helt annet, og det ikke bare ved hjelp av poetiske ord som «drømte grøde» som allerede her røper dikteren, men fremfor alt via rimets dialektiske struktur, som altså kobler «traar» til «vaar» og «øde» til «grøde».[35] Dermed røper diktet en hemmelig forbindelse mellom motsetningen vandreren er inne på å konstruere. Mens det lyriske subjektet ser en forskjell mellom seg selv og de andre, underminerer teksten på det lydlige nivået nettopp denne forskjellen. Man kunne også si at teksten motarbeider vandrerens ærend, for han vil jo se seg selv som solitær, som åndsarbeider, og derfor bryter han opp. Men det diktet snakker om på det lydlige nivået, er en lekse vandreren på det tidspunktet ennå ikke er moden nok til å fatte.

35 Om rimets dialektiske struktur se Lotman 1981: 186.

Istedenfor går han på det tidspunkt i diktet ut i «det ødet» som rimer på «morgenrøde» i strofe 113, der det er snakk om at han burde skrive.

Og senest her, i strofe 113, blir det klart at diktets tema er det kreative, dikteriske arbeidet. *Sneen* handler ikke bare om snø, den er ifølge tittelen selv snø. Diktet handler også om diktning, blant annet fordi diktet er bygget på topoi som er godt forankret i den dikteriske tradisjonen. Tydeligst blir dette kanskje i strofe 113, hvor skrivetidspunktet parallelliseres med morgenrøde: «Skriv / hér ved denne golde morgenrøde / sangen om din smerte og dit liv!» Dermed alluderer Bull til *aurora musis amica*, det kjente dictum fra antikken som ble til det moderne ordtaket «morgenstund har gull i munn». At naturen er en bok det går an å lese i, er en annen topos han alluderer til.[36] Denne toposen blir aktuell også når vandreren snakker om seg selv:

> Jeg, en mand for stadens løse tærner,
> dømt til usle buler, eiet dog
> megen kundskab om de frie stjærner,
> der de straaler paa sin stjærnebog! (strofe 77)

Allerede i den første strofen uttrykker jeget en tydelig poetologisk vinkling idet det karakteriserer de følgende vers som «sang». Sammen med tittelen gir det en nokså tett forbindelse mellom snø og dikt som forsterkes ved hjelp av de lydlige virkemidlene som utjevner motsetningene. Som diktets rim utjevner også snøen motsetningene i naturen idet den avrunder de aksentuerte formene, idet den forstyrrer de vanlige lysforholdene – «mørke trær» står «ny og skjær og gjennemstraalet» (jf. strofe 94) – og idet den visker ut rom- og tidskoordinatene. Samtidig er snøen ansvarlig for at landskapet blir hvitt, ting blir usynlige, landskapet forsvinner, intetheten råder. Dette er snøens abstraherende egenskap. Og som vandreren, som ved snølandskapets syn tenderer ikke å gjengi realiteten, men det sublime som idé, er hele diktet metapoetisk; temaet er selve den dikteriske prosessen. Denne har, som det sublime, ingen «sinnliche Form», ifølge Kant. Sånn sett kunne Bulls nattevandrer oppfattes som allegorisk figur og hele diktet som allegori over den dikteriske prosessen. At vandreren har allegoriske trekk og burde leses som en tankefigur snarere enn en halvveis

36 For toposlære se Curtius 1963: 323–329 (Buch der Natur).

«realistisk» figur, kommer frem allerede i første strofe der det risses opp en slags «Anti-Moses», altså en litterær parodi som ut over det også skriver «i drømme, paa mit knæ». Dette er i utgangspunktet en underlig litterær iscenesettelse med tanke på det mimetiske aspektet. Det poetiske arbeidet baserer seg, som det sublime, på en idé som ikke har en forankring i naturen. Naturen er bare materialet det jobbes med i utgangspunktet, men resultatet er et åndsprodukt. Det er jo ikke bare vandreren som står foran det øde, foran en hvit flate, det er også teksten selv som for alvor må begynne med en innskrivningsprosess. Dette ses tydelig henimot slutten, hvor teksten i strofe 111 og 112 omdanner intetheten til ord: «Sletterne laa blændende forklaret, / hvite, uden tid og uden lyd» og «stod i Ødemarkens sunde helg / tusen tyste, oversneede toppe».

Tekst som snø motarbeider vandrerens tankegang, begge visker ut motsetningene eller forskjellen som konstituerer realiteten/livet og gir dermed rom for kunst. Det øde, som så ofte nevnes i teksten, har ingen form; det er nettopp det forskjellsløse. Vandrerens mål er «det ødet», som han selv angir (strofe 6). Også i dette motsier han seg selv, for samtidig som han er opptatt av å se motsetninger, lengter han ubevisst etter å utslette dem. «Det ødet» må altså tolkes for å skape mening. Det samme skjer med et nedsnødd landskap, også det må tolkes. Det poetiske arbeidet består i å gi form til noe formløst. Diktet som helhet har slik sett en slående likhet med snøfallet. Snøens egenskap, å forvandle eller «derealisere» naturen, har en strukturell likhet med dikteren, som også forvandler og omskaper med ord. Litt tilspisset kunne man uttrykke dette i formelen naturens snø = poetens språk.

At fokusering på selve språket blir stadig tydeligere henimot diktets slutt, understreker dette poenget. I et forsøk på å beskrive snølandskapet blir språket dristig nyskapende, fordi snø som naturfenomen vanskelig lar seg beskrive realistisk. Det dikteriske språket tenderer derfor til å bruke paradoksale formuleringer som ligner oksymoroner. Eksempler på dette har vi i strofe 94 og i de siste seks strofene. Dermed forskyves igjen leserens oppmerksomhet bort fra innholdsplanet over til diktets konstruksjonsprinsipp, for det er det poetiske arbeidet som nå står i fokus. Og dette arbeidet må være inkluderende, dets mål er å harmonisere motsetningene. Dette skjer på den ene side via rimets dialektiske struktur (se ovenfor), og

på den andre side via en nøye dechiffrering av snøens kvalitet i et forsøk på å etterligne snøens egenskap ved hjelp av det dikteriske språket. Bulls merkelige formulering i siste strofe «Og en haandfuld nysne vil jeg smake» er betegnende i så henseende. Veien fører fra det ovenfor nevnte brødet, som vandreren har i hånden, til snøen som smakes. Dikteren må inkorporere snøen i seg selv for å kunne forvandle den til dikt. Siden Augustin har magen vært det stedet hvor sanselige erfaring blir omgjort til erindring.

Dermed formulerer den siste strofe en metapoetisk forståelse av den dikteriske oppgaven. Nå er det dikteren som må tilbake til naturen for å kunne skrive dikt. Og dette betyr at en nøye naturiakttagelse må være diktningens utgangspunkt. Han må kunne lese i naturens bok, han må kunne lese og forstå snøen. Det poetiske arbeidet består i en nøye fenomenologisk lesning av snøens egenskap og kvalitet for deretter å tolke naturfenomenet. Nettopp som vandreren som fungerer som dikterens speilfigur. Formår han det, blir et dikt som *Sneen* mulig, som også på lydnivået imiterer med den regelmessige, nesten søvndyssende rytmen som spenner seg over alle 119 strofer, snøfnuggenes stille dalen mot jorden.

Koda: *Sneen* som kritikk av den nasjonale selvfølelsen?

Olaf Bull skrev diktet i 1912, altså i en tid hvor Norge var i ferd med å bli vinternasjonen fremfor noen. Den nasjonale selvfølelse hadde oppstått på bakgrunn av stor suksess på ski, både når det gjaldt polarekspedisjoner og idrettsprestasjoner. Snø skulle danne basis for en genuin norsk nasjonalfølelse.[37] Friluftslivet ble viktigere og tilskrevet en helbredende virkning. Kan det være at Olaf Bull lot seg provosere av alt skrik og skrål rundt emnet og ville skape en motvekt mot det han antageligvis oppfattet som åndløs sportsidioti? Har diktet *Sneen* også en samfunnskritisk vinkling som består i å vise hva snøen også kunne brukes til, bortsett fra nasjonal heiing og idrettsprestasjoner? At Bull var opptatt av slike tanker, ser man i dikt og brev fra hans hånd som riktignok ble skrevet senere i livet. I diktet *Ordene* lar han en dikter si følgende ord: «Mit vanheld,

37 Jf. Bomann-Larsen 1993: 59.

dypere begrundet, / er ikke *bare*, at jeg bor / i landet hvor det siste spor / av skjaldelynne er forsvundet! / Hvor dét, man rusler med, er sundt / og greit og liketil og grundt, / og bare saant er poesi / som man kan se fra et par ski!» (s. 310). Og i 1928 skriver Bull i et brev til Herman Wildenvey om vinterlandet Norge: «Vel, man kan ikke vente, at Jotunheimen skal bli et vinbjerg, heller ikke fordre Holmenkollbakken omgjort til en espalier for heliotroper! Men at se en sygdom ved naturen gjort om til et nationalklenodium, at høre en hel nation aaje sig af beundring for denne vinterdragt, som for keiserens nye klær, siden landet vitterlig er i bare skjorten – *det* er for trøsteløst!»[38]

Tor Ulvens snø – sporløs forsvinning

Forsvinningspoetikk

Tingene inntar en sentral plass i Tor Ulvens diktning. Ønsket om å se verden og livet ut fra tingene, har Ulven til felles med andre diktere, eksempelvis med franskmannen Francis Ponge. Lengselen etter å bli ens med tingverden, er det denne diktningen sikter til. Bak Ulvens poesi står et ønske om å kunne se verden fra et ståsted bortom det menneskelige, der subjektet er ens med materien. Menneskelige spor skal helst forsvinne i materien. Tor Ulvens poetikk er en ‹forsvinningspoetikk› kjennetegnet av bestemte ordfelt som stadig dukker opp. Slik spiller for eksempel ord knyttet til det arkeologiske en sentral rolle. Men også snø, snøfnuggene og lignende ord knyttet til snø, tematiseres ofte. Dette gjelder særlig Ulvens siste bok som han rakk å gi ut før han døde, kortprosatekstene *Stein og speil* fra 1995.

Under tittelen «Konsert XVII (vinterreise)» finnes det en kortprosatekst som nettopp handler om et menneske som forsvinner i tett snøfall. Subjektet ikke bare forsvinner i landskapet, men det blir selv til snø:

> Det er en dag i desember med begynnende mørke. Med lue på hodet og skjerfet godt knytt rundt halsen går han langs en motorvei, mens det snør stadig tettere. Han ser trafikklys skifte i snødrevet, fra rødt og gult til grønt til gult til rødt. Men snart er det bare veien som vokser inn i hvitnende jorder. *Hinter ihm schlagen die Sträuche zusammen, die Öde verschlingt ihn*, synger en altstemme.

---

38 Sst. 164 f.

> Og alt som har en stemme blir stille. Det snør. Han hører ikke bilene mer. Han ser ikke bensinstasjonen. Det snør kanskje nedenfra, og han går omvendt. Det flyr overalt, og bakken er borte. Han går i luften, i selve snøen som faller, det fins ingen retning, og alt har hendt for lenge siden. Der forsvinner han, borte i snøen, selv forvandlet til drivende snø.[39] (PS: 443)

Ulven bruker her snøfallets potensial for å risse opp subjektets forsvinning. Fortellerens presisjon har som forutsetning et fenomenologisk blikk som er opptatt av det essensielle ved snøen. For hva skjer i drivende snøvær? Jo, da blir konturene visket ut til subjektet er blitt ens med omverden, ens med snø. Til slutt er det så å si en amorf masse igjen, bestående av en forskjellsløs hvithet. Det blir umulig for subjektet å orientere seg i tid og rom siden sansene ikke lenger fungerer. «Han hører ikke … han ser ikke» – og alt blir stille.

Tanken om et subjekt som blir til snø knyttes til en bestemt tradisjon, som undertittelen refererer til. Det er snakk om en «vinterreise», så vi kan tenke oss en vintervandrer – Franz Schuberts *Winterreise* ligger ikke langt unna – men ordene på tysk røper en annen kilde. Det dreier seg faktisk om en av de første tekstene som tematiserer vinterreisemotivet, nemlig hymnen *Harzreise im Winter*, som Johann Wolfgang von Goethe skrev i 1777. I dette verket kontrasteres den lykkeliges verden med den ulykkeliges verden. Om dennes verden sies det: «Aber abseits wer ist's? / Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad, / Hinter ihm schlagen / Die Sträuche zusammen, / Das Gras steht wieder auf, / Die Öde verschlingt ihn». («But who stands there apart? / In the thicket, lost is his path; / Behind him the bushes / Are closing together, / The grass springs up again, / The desert engulphs him.»)[40] Ulvens tekst refererer kanskje ikke så mye til Goethes *Harzreise*, men til Johannes Brahms' *Alt-Rhapsodie*, siden det er snakk om en altstemme som synger.[41] Det er åpenbart viktig for Ulven at tradisjonen som hans egen tekst står i, blir tydeliggjort. Ville det ikke vært slik, hadde hans bemerkning om en altstemme som synger vært uten poeng. Men, som allerede Anemari Neple har vært inne på, utelates det femte verset («Das Gras steht wieder auf»).[42]

39 Sitert etter Ulven 2001: 443.
40 https://lyricstranslate.com [27.09.2022].
41 Se også Neple 2018: 120–130.
42 Sst. 124.

Tradisjonen Ulven refererer til er «Liedsjangeren» fra romantikken, med Schuberts *Winterreise* som naturlig utgangspunkt i vår sammenheng. Som hos Schubert har vi også her med en form for refleksjonslyrikk eller tankelyrikk å gjøre. Som hos Schubert (se over, «Winterreise») er det også her veldig påfallende at fortelleren ikke er innstilt på å fortelle om sine opplevelser i et snølandskap. Tvert imot, for mens Schuberts vandrer utelukkende er opptatt av seg selv og sin kriserammede tilværelse, er det ikke engang snakk om en krise hos Ulven. Verken Schubert eller Ulven er ute etter en forklaring for sine protagonister. Deres handling er på ingen måte motivert (Ulven), mens begrunnelsen hos Schubert fordamper etter hvert, som vi har sett. Ulvens forteller tilspisser situasjonen ytterligere. Protagonisten, et navnløst «han», forsvinner i snøen uten at dette motiveres. Fortelleren fokuserer på ingen måte på et realistisk sceneri, snarere har vi med et tankeeksperiment å gjøre. Riktignok er teksten forankret i den moderne verden, når det er snakk om bensinstasjoner og lignende ting. Men den kryptiske formuleringen «alt har hendt for lenge siden» gir teksten en vending mot det eksistensielle.

Hvordan skal vi forstå en slik formulering med tanke på tekstens status? Burde vi lese den som allegori? Eller må vi gå ut fra en «reell» iakttagelse innenfor fiksjonen? Her kan man tenke seg fortellerens blikk gjennom et vindu. Er denne forskjellen overhodet viktig? Undertittelen gir en innfallsvinkel til tekstens tema. Betegnelsen «vinterreise» setter teksten i en tradisjonssammenheng med tanke på selve motivet. Det vil si at den burde forstås som en refleksjon over et motiv i kunsten. Slik sett setter Ulven et motiv fra romantikken inn i en moderne setting, der teksten er renset for det menneskelige. Hans vintervandrer svever i snøen, blir endelig ett med den. Det er ikke lenger snakk om en identitet eller en krise, men om en oppløsningsprosess. Ulvens tilspissing blir enda tydeligere når vi sammenligner den med pretekstene. Som Anemari Neple har gjort oppmerksom på, rettes både hos Brahms og Goethe en appell «til høyere makter om å bringe vandringsmannen tilbake til det menneskelige fellesskapet han føler avstand til».[43] En slik metafysisk løsning benektes radikalt både hos Ulven og hos Schubert. I *Winterreise* er kunsten

43 Sst. 125.

vandrerens mål, riktignok i en veldig prekær setting. Men i en setting der subjektets krise – ensomhetsfølelse, følelse av å være utestengt fra all form for fellesskap – i det minste tematiseres. Hos Ulven tas alt dette for gitt, i den forstand at slike motiver som er knyttet til en følelse, ikke lenger tematiseres. Isteden har vi å gjøre med et slags tankeeksperiment som går ut på å viske ut forskjellen mellom subjekt og objekt, mellom mennesket og naturen. Når Ulven lar teksten ende med en mann som er «selv forvandlet til drivende snø», tyder dette på innholdsplanet på en radikal forsvinning, der mannen blir til intet. Men, og kunsttematikken peker jo allerede i den retning, Ulvens tekst er ferdig i det øyeblikket. Det er en slags motgående bevegelse vi har å gjøre med her. Motivet forsvinner som snø, samtidig som teksten som kunst ser dagens lys. Kanskje hadde Ulven det gamle «ars longa, vita brevis» kunsten er lang, livet er kort») i bakhodet da han skrev slike tekster.

Snø og taushet

Det er derfor ikke å undres over at Tor Ulven har en forkjærlighet for snø. Den utvisker alle spor, den demper verdens støy, den sletter den synlige verden og den bidrar til det forskjellsløse. I teksten ovenfor tematiseres snø etter den kryptiske setningen: «Og alt som har en stemme blir stille.»[44] Den dalende snøen demper lydene og gjør at tekstens «han» ikke lenger hører eller ser noe. Ulven iscenesetter en forvirring av «hans» sanser, og dette stemmer nøyaktig overens med det som skjer i et voldsomt snøvær. Koordinatene (tid og rom) blir borte («Det flyr overalt, og bakken er borte. Han går i luften …»). Denne oppløsningsprosessen varer helt til han selv er forvandlet til «drivende snø». Dermed er forskjellen mellom mennesket og naturen visket ut, en setting som kun er mulig ved hjelp av snømetaforer.

I diktsamlingen *Søppelsolen* står følgende tekst:

> Desember, ettermiddag. Det snør lett, som om det var natt og vi sov, og snøen snødde uten oss, eller vi ikke fantes, og det fortsatte å snø for ingen, for det hvite i et øye før fødselen eller etter døden.[45]

44 Neple tolker den i analogi med pausen i Brahms' *Alt-Rhapsodie*. Se sst. 127.
45 Ulven 2000: 200.

Igjen har vi her samme motiv som før. Det beskrives et snøfall der menneskene ikke lenger spiller en rolle. Teksten prøver å oppheve skillet mellom subjekt- og objektverden, og dette er logisk sett ikke mulig. Men det er karakteristisk for håndteringen av snømotivet at slike tekster sikter mot det transcendente, en tenkt tilstand før eller etter døden. Snø fungerer som materiale som er like virkelig som det er uvirkelig. Den danner en bro til det som finnes bortom menneskene, i en forestilt verden uten mennesker. Tor Ulven skriver et sted at «snø ofte er en metafor for glemsel og død», men her fungerer den snarere som en «trickster» for å betegne en tilstand bortom liv eller død. En slags «nothing that is»-tilstand som kun kan oppstå ved å gi avkall på det menneskelige, som vi skal se i forbindelse med diktet til Wallace Stevens. Men fenomenologisk sett kan snø viske ut grensen mellom subjekt og objekt. Det følgende fragmentet tematiserer dette på fascinerende vis:

> Slutten av desember. Nattemørket der hvor ettermiddagen skulle vært. Nesten billøst, rent for fotgjengere. Kulden fikk nese og ører til å føles som stålproteser mot de indre, huleaktige delene av hodet. Lyskasterne over den tomme skøytebanen, villaveien fra et gammelt fotografi, en sommerdag med sterk heggeduft. Fortapelse. Aldri komme tilbake til dem som venter. En glede, som å lese om en annens redsel. Som ikke å tilhøre noen. Ikke høre noen som roper på deg. Vi fortsetter forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet.[46]

I dette fragmentet kobles snø til stillhet. Det kan leses som et ønske om å komme bort fra alt som forbinder en med en menneskelig sfære. Jeg leser dette som en poetisk omskrivning av Freuds teori om dødsdriften. Ifølge Freud har menneskene ikke bare en livsdrift, men også en dødsdrift som styrer dem. Denne kan forstås som en lengsel etter å utjevne alle spenningene som bestemmer livet vårt.[47] Mennesket lengter etter å komme til ro, etter å finne ro i det forskjellsløse. Ulvens siste formulering i sitatet ovenfor nevner nettopp en slik tilstand som ikke kan oppnås så lenge man lever. Som Anemari Neple har gjort oppmerksom på, ser det ut som om selve teksten «slutter å kommunisere med leseren».[48] Men det er kunstens oppgave å finne ord for erfaringer som nettopp ikke lar seg gjengi med

46 Sst. 191.
47 Se Lemma «Todestrieb» i Laplanche, Pontalis 1973: 494–503.
48 Neple 2018: 45.

ord. Eller som Ulven sa i Vagant-intervjuet: «Litteraturen kretser om det prinsipielt ukjente.»[49]

I fragmentet ovenfor er det åpenbart at snø kobles til døden. Det er særlig ett ord som utmerker seg, nemlig «fortapelse», som står alene mellom to punktum. Dermed får det ekstra tyngde. «Fortapelse» kan oppfattes som det motsatte av «frelse» og er knyttet til en kristelig sfære. Ulvens «fortapelse» er derimot på ingen måte negativt konnotert. Tvert imot finnes det i det radikale, som kjennetegner veien «vi» går, en «glede».[50] Det er interessant at Ulvens tekst ender i en tenkt tilstand av tankeløshet som kobles til snø. Den «ytterste snø», som teksten snakker om, kan kanskje forstås som et område man ikke kan referere til. Det området som ikke peker ut over seg selv. En slik tilstand har en strukturell likhet med uttrykket «forbi ordene». Dette betyr jo at vi prøver å unngå det semantisk meningsfulle, det som refererer til en empirisk virkelighet. Dermed fortsetter vi til et ennå udefinert område som ligger bortom det menneskelige. Dette er også en form for transcendens, men uten de religiøse konnotasjonene dette begrepet vanligvis innebærer.

Man kan kanskje snakke om en form for «tom transcendens» som gjør seg gjeldende i Ulvens diktning. En transcendens som ikke er underbygget rasjonelt. Det vil si at det ikke forklares hvorfor man sikter til en slik tilstand. Ulven poetikk kan sies å være en forsvinnings-poetikk, der det vesentlige er å viske ut all form for mening. I det følgende fragmentet skjer nettopp det:

> Desember. Tilfrosne fotspor. Riller, kvadrater, kors, fiskebeinsmønster. Overstrødd med et tynt lag puddersnø, så kontrasten mellom de opphøyde og de lave partiene blir tydelig. Der hvor mange individuelle spor møtes, flyter de sammen i en nesten enhetlig ruglete tekstur. Overfloden av spor nærmer seg det sporløse igjen fra motsatt side.[51]

---

49 Sst. 53.

50 Dette minner en veldig om Nietzsche som skriver: «Es ist ein Fest, aus dieser Welt in die ‹todte Welt› überzugehen – und die größte Begierde der Erkenntniß geht dahin, dieser falschen dünkelhaften Welt die ewigen Gesetze entgegenzuhalten, wo es keine Lust und keinen Schmerz und Betrug giebt.» («Det er en fest å gå over fra denne verdenen til den døde verden – og erkjennelsens største lyst sikter til å vise fram de evige lovene til denne falske verden. Der hvor det ikke finnes lyst og smerte og bedrag.») (Nietzsche 1999, bind 9: 468.

51 Ulven 2000: 207.

Dette fragmentet kan sies å romme Ulvens poetikk *in nuce*. Teksten går ut fra en vanlig iakttagelse på vinterstid, nemlig frosne fotspor som aksentueres grunnet lett puddersnø. Men merkelig nok er ikke teksten ute etter å skildre et bestemt syn som muliggjøres på grunn av snø. Denne skjerper jo kontrastene slik at man på sett og vis ser bedre. Men dette er ikke tekstens ærend, om enn det nevnes. Den tematiserer isteden forholdet mellom det synlige og det usynlige. For mange spor gjør at disse ikke lenger er leselige. De ender opp i en «nesten enhetlig ruglete tekstur». Vi kan merke oss ordet «tekstur», som tydelig nok peker mot teksten selv, mot det metapoetiske. Teksten nærmer seg det sporløse, det som ikke lenger kan leses eller dechiffreres, når den har en overflod av spor. Analogien mellom snø og tekst blir tydelig, for det forskjellsløse som det siktes på, kan også nås ved «en overflod av spor», en annen form for mimesis.

Snø som det udefinerte

Det er ikke lenger representasjon det gjelder, men kanskje snarere en form for mulighetsbetingelse av en idé. Det semantisk udefinerte som kjennetegner snøen, overføres på teksten. Ulvens fragmenter har samme åpenhet som snømaterialet. I Vagant-intervjuet nevner han en form for fortetning og åpenhet som karakteriserer kortprosa som sjanger.[52] Hvordan kan man så forklare Ulvens forkjærlighet for tingene, for tilstand bortom mennesker og hans fokusering på kunst? Det er veldig påfallende at Ulvens diktning beskriver gang på gang en verden uten subjekt.

Det kan nok hende at Ulven ble inspirert av Friedrich Nietzsche, en filosof han hadde kjennskap til. Det er fremfor alt i Nietzsches fragmenter fra 1880-årene man finner lignende tanker om den «subjektløse» verden og om forholdet mellom livet og døden. I et av fragmentene definerer Nietzsche livet ikke som motsetning til døden, men som et «spesialtilfelle» av den.[53] Ulvens forestilling av en verden bortom menneskene tar høyde for at mennesket som sådant er et ungt fenomen. Ulven sier i Vagant-intervjuet at «Homo sapiens har eksistert en forsvinnende liten

52 Grøtta 2009: 149.

53 Nietzsche 1999, bind 9: 499: «Das Lebende ist kein Gegensatz des Todten, sondern ein Spezialfall.»

del av jorden historie».[54] Menneskets tilstedeværelse på jorden er «en bagatell», som Ulven sier, sammenlignet med hvor lenge kloden har eksistert. Det organiske liv kommer altså fra det uorganiske, og dette settes også i Nietzsches perspektiv høyere fordi det er det uforfalskete, varige livet. Et sted bruker Nietzsche begrepet «Mutterschooß» for det uorganiske livet som ifølge ham danner «regelen», og ikke unntaket.[55] Det virkelige er ifølge ham «die todte Welt».[56] Når diktene til Ulven gang på gang tematiserer et sceneri der menneskene ikke lenger er til stede, skjer det på bakgrunn av lignende tanker, der den såkalte døde verden forestilles som levende og livet som dødt.

Ulvens snø er derfor et fenomen som tildekker vår verden, men samtidig fungerer den også som et livsbejaende fenomen i Nietzsches forstand:

> I snøfnuggene
>
> som faller og skjuler
> sporene dine
> for kvelden
>
> er allerede
> neste dags spor, og snøen
>
> som faller
> over dem også. Alt
> som blir igjen
>
> er en hodeløs stemme,
> en sang
> i samme lyse toneleie

---

54 Se van der Hagen 1996: 249.

55 Se Nietzsche 1999, bind 9: 486: «Vom Leben erlöst zu sein und wieder todte Natur werden kann als *Fest* empfunden werden – vom Sterbenwollenden. Die Natur lieben! Das Todte wieder verehren! Es ist nicht der Gegensatz, sondern der Mutterschooß, die Regel, welche mehr Sinn hat als die Ausnahme: denn Unvernunft und Schmerz sind bloß bei der sogenannten ‹zweckmäßigen› Welt, im Lebendigen.» («Forløst fra livet og igjen bli til død natur, kan oppfattes som fest – av den som vil dø. Å elske naturen! Igjen å tilbe det døde! Det er ikke motsetningen, men moderfanget, regelen som er mer meningsfull enn unntaket: for ufornuft og smerte er blott tilstede ved den såkalte ‹hensiktsmessige› verdenen, i det levende.»)

56 Nietzsche 1999, bind 9: 468.

som snøen
som faller
med alle spor
gjennom det sporløse,

like urørt
som du er ufødt. Og miraklet
er at ingenting
hendte, at

ikke noe
har en historie
eller et navn

bare en stemme
av fallende snø.[57]

Diktet kan forstås som en liten meditasjon over forgjengeligheten. Teksten er en pendling mellom snø, sett som kompakt masse, og det den består av, snøfnuggene. Snøfnuggene skjuler alle spor. Tidsforløpet stoppes liksom, og dette skjer på grunn av snøens konserverende egenskap. Snø kan fryse ned tiden. Fortid og fremtid smelter sammen i et øyeblikk, i nuet som riktignok forestilles som et sted bortom det menneskelige («ikke noe / har en historie eller et navn»). Janike Kampevold Larsen kobler diktets motiv av en hodeløs stemme sammen med den fallende snøen.[58] Dette er ganske opplagt fordi stemmen er «en sang i samme lyse toneleie / som snøen som faller», som det heter i diktet. Det forestilles med andre ord en slags «snøsang». Slektskap mellom snø og sang etableres på grunn av det semantisk udefinerte ved begge fenomener. De står heller ikke til rådighet, de kan ikke brukes i instrumentelt henseende. Kampevold Larsen snakker om snøens og sangens «forskjellsutslettende» egenskaper.[59]

Man kunne også si at begge to rommer både fortiden og fremtiden i seg. Alt flyter sammen i selve snøen. Man kan lese dette som en utvikling mot glemselen, som Borge/Hagerup gjør.[60] Eller man kan snakke om en fiksjonalisering av tiden, som Kampevold Larsen gjør.[61] I vår lesning

57 Ulven 2000: 386–387.
58 Kampevold Larsen 2009: 125.
59 Sst. 125.
60 Borge/Hagerup 1999: 124–125.
61 Kampevold Larsen 2009: 125.

dreier det seg snarere om en nøktern observasjon av tidens vesen når den sammenlignes med snøfnuggene og snø. Diktets hovedmetafor er jo nettopp det fallende ved snøen. Det er en bevegelse som aldri tar slutt, eller som gjentar seg hele tiden. Diktets snøfall har på denne måten en strukturell likhet med livet, hvor en generasjon følger på den andre, *ad infinitum*: snø, spor, snø, spor og så videre.

Hvilke elementer binder så lesningene i dette kapitlet sammen? Vi har for det første en felles motivkrets: snø- og kuldemotivet, reisemotivet, kunstmotivet. Både Schuberts og Bulls vintervandrer blir forløst ved hjelp av snø (Bull) og kunst (Schubert). For det andre har vi tematisk sett en skildring av et subjekt i krise som nettopp derfor befinner seg ute på vandring på «feil» årstid. Men legg merke til at Ulvens diktning står under andre, postmodernistiske fortegn. Hans diktning risser opp en forsvinningspoetikk som er fri for moralsk bedømmelse. Snø kan derfor heller ikke stå for en transcendental erfaring som har forløsende virkning, som det er tilfelle hos Bull. Mens kunsten i Schuberts *vinterreise* fungerer som mulig sted for forløsning, vinner Bulls vintervandrer et sikkert ståsted ved hjelp av en sublim erfaring i snøen. Men begge løsningene passer ikke for Ulvens diktning, fordi denne er opptatt av et utopisk sted bortom det menneskelige. Snøens oppgave er å virke som terskelfenomen som fører hen til det som ligger bortom virkeligheten. Dette tankeeksperimentet er ikke knyttet til menneskelig virksomhet eller til en menneskelig sfære.

I det følgende kapitlet skal vi ta for oss to forfattere som knytter snømotivet både til det metapoetiske og til det transcendente. Hans Børlis diktning er kjennetegnet ved et religiøst farget vokabular der det epifaniske trer frem. Dette gjelder kanskje særlig for diktene om snø. Yves Bonnefoy har en lignende strategi, om enn hovedvekten i hans diktsamling ligger på analogien mellom snø og skrift. Hans utforming av snømotivet skjer på bakgrunn av den kulturelle arven når han for eksempel kobler snømotivet til jomfru Maria.

KAPITTEL 4

Snøtranscendens[1]

I diktet «Sne» fra Stein Mehrens samling *Gobelin Europa* som kom i 1965, lyder annen strofe som følger:

> Å våkne til sne: Sceneteppet brister
> og avdekker luften. Hvit og uvirkelig
> skimrer billeder av stor stillhet
> og vår forundring hviler i dette gjenskinn
> ny, som en bestandig barndom
> Vi er våkne. Og verdens lys ser oss![2]

Her skildres en oppvåkningsscene hvor det «å våkne til sne» er ensbetydende med å transcendere virkeligheten. Snø har forvandlet sceneriet på den måten at diktets stemme opplever alt som nytt. Landskapet utenfor vinduet har forandret seg, det er blitt nesten eventyrlig og rommer potensial til å forandre den som iakttar. Han blir som et barn og inntar barnets uskyldige, genuint nysgjerrige blikk. Vi kan kalle dette øyeblikket en form for *présence*, en tilstand der subjektet føler en enhet mellom seg selv og tingene (se kap. om Yves Bonnefoy). En «fortrolighet», for å låne Mehrens ord fra diktets siste strofe, med verden hvor man for et øyeblikk slipper følelsen av splittethet og fremmedgjøring. Men samtidig er denne form for snøtranscendens[3] koblet til det «uvirkelige». Snøfallet på natten skaper altså en form for kontingens. Snøens «hvite bilder» er tilfeldige, men har fortryllelsens potensial, slik at subjektet transcenderer virkeligheten.

---

1 Delen om Hans Børli i dette kapitlet (s. 143–162) er publisert tidligere: Seiler, Thomas 2019: «Det snør i mine grove hender» – snøens betydning i Børlis metapoetiske diktning, i: Ole Karlsen (red.): «*Djupsnøen er en kvit forbannelse*». *Om Hans Børlis lyrikk*, Oslo: Novus forlag, s. 87–108.

2 Mehren 1965: 31.

3 Tittelen til dette kapitlet er kanskje en neologisme, men i det sentrale snøkapitlet fra Thomas Manns *Trolldomsfjellet* finnes følgende formulering om Hans Castorps skitur: «Et stykke bortover til høyre sto skogen innhyllet i tåke. Han satte kursen dit, for å ha et jordisk mål for øye i stedet for *hvit transcendens*, og sto plutselig utfor, uten at han hadde sett noen som helst senkning i terrenget» (Mann: 2005: 473, min utheving).

Skildringen av en slik form for transformasjon kobles gjerne til snø. Emil Boysons dikt «Sne-Fallet» er et annet eksempel på det:

Mens du, uten at ha kjent
at din siste sorg er endt,
uten at ha hørt og sett,
lønlig aner, mørket hylles
i det lydløst hvite sus
av en stille, stor og lett
hvirvel hvor i hellig rus
alle minner overskylles:
mens du aner – hvil og vent,
bøid i søvnens lave hus,
hvil og vent mens skjebnen fylles.

Drøm den bøn du har at be;
lukk dig inn og la det skje;
stirr mot drømmens dunkle rute
mens den blindes av et blêkt
dryss som ryr og ryr derute –;
drøm! Imorgen skal du se,
dér det store vær har lêkt
– sonet uten at du vilde –
verden, hvor din taushet stred,
tryllet-om til sjelens milde
smerteløse blomst av sne.[4]

Også dette diktet utfolder seg i en tilstand mellom søvn og våkenhet. Som hos Mehren forbindes også her snøfallet med en transcendens som har tydelige religiøse undertoner. Det er snakk om «det lydløst hvite sus», om «hellig rus». Boyson legger enda større vekt på snøens forløsningspotensial enn Mehren, idet han betoner dens tildekkende egenskap: Snø overskyller alle minner og forløser dermed subjektet fra en tung byrde. Boyson kobler metaforikken til en representasjonsproblematikk som er typisk for snødiktning. For det dreier seg ikke lenger om å etterligne naturen, men å skape noe nytt, en ny virkelighet, så å si. Snø blinder «drømmens dunkle rute», som det heter i diktet. Men legg merke til hvor svakt utdannet denne mimesis allerede i utgangspunktet er, når det er snakk om *drømmens* dunkle rute. Oppfordringen om å drømme («drøm!») er jo en

4 Boyson 1935: 46f.

oppfordring om å forlate realitetsplanet, om å transcendere virkeligheten. Hele diktet er formulert som en apostrofe, en henvendelse til et anonymt du som også kan være taleren selv. Det skildrer snøfallets forvandlende potensial med tanke på subjektets oppvåkning om morgenen. Snøfallet forvandler, ja, renser verden fra menneskelig synd. Dette formuleres med tanke på snøens hvite farge som står for det rene, uskyldige. Diktet ender med en forløsning, dersom vi tolker «blomst av sne» som en (guddommelig) nådegave. En slik tolkning er opplagt når man tenker på andre dikt til Boyson. I diktet «Isblomster» kalles disse for «hvite sakrament», og det legges vekt på det skjønne som ingen menneskelig vilje ville få til.[5] Diktet peker dermed ikke bare på forløsning under epifaniens tegn, men knytter dette til en sublim estetisk opplevelse. Denne tråden skal vi ta opp i de følgende lesningene av Børlis snødikt og av diktsamlingen *Début et fin de la neige* av franskmannen Yves Bonnefoy. Begge to bruker snømetaforer for en forhandling med poetologiske spørsmål som reiser seg når det transcendente holder sitt inntog.

Hans Børlis snødiktning

Det er noe forunderlig med Børlis diktning og med hans syn på diktning. På den ene siden skriver han naturlyrikk basert på sanseinntrykk. Henning Wærp beskriver hans poetikk med følgende ord: «Børlis dikterideal er ikke profeten eller den visjonære; han søker ikke tilværelsens mening ved å lukke sansene for derved å åpne for et indre syn; han søker en enkel, nærværende poesi ved å *navngi* tingene.»[6] På den andre siden – og dette er et poeng som blant annet Sissel Furuseth har vært inne på – er «forholdet mellom tingene og språket, mellom direkte sansning og begrepsliggjøring av virkeligheten» et frekvent tema i Børlis lyrikk.[7] Med andre ord har vi å gjøre med en spenning mellom trangen til «å navngi tingene» på en direkte måte, og Børlis skepsis overfor språkets mulighet til å uttrykke tingene uten omsveip. I *Tankestreif* er Børli inne på

5 Jf. Boyson 1957: 129: «Hvad kunde håp og vilje trylle frem / så skjønt som dette, at en ukjent venn / mildt slører alle ruters tomme vé / med disse palmesyners hvite sakrament?»

6 Wærp 1997: 307.

7 Furuseth 1998: 148.

dette problemet. Her skriver han de betegnende ordene: «Vi lever under språkets tyranni. Vi lever og sanser så å si på annen hånd, fordi tingenes offisielle navn, ordsymbolene, står mellom oss og tingene selv.»[8] Sitatet viser at Børli tematiserer noe som i språkvitenskapen siden Saussure er blitt til et aksiom: Ordene er arbitrære, det vil si det finnes ingen indre sammenheng mellom ord og det betegnede.

Men Børlis kritiske holdning overfor språket grunnes ikke bare i tegnets arbitraritet, tvert imot er den ytterligere radikalisert. Når han holder fast at «tingenes offisielle navn, ordsymbolene, står mellom oss og tingene», sier han dette på bakgrunn av en mer generell skepsis overfor språket som uttrykksmiddel eller som instrument for erkjennelse. Hverdagsspråket bruker vi som en slags sjablong uten å tenke på om ordene er treffende. Børlis oppfatning av en motsetning mellom «tingenes offisielle navn» på den ene side og «tingene selv» hviler på en overbevisning om at språket vårt ikke strekker til når det gjelder å beskrive tingene så nøye som mulig. Det Børli vil nå frem til, er å si noe, å beskrive noe på en så konkret måte at ordene liksom forvandler seg for å bli det de vil beskrive. Man kunne kanskje også si at Børli forsøker å rense tingene fra språklige konvensjoner for å kunne oppfatte dem bedre. Børlis fokusering på tingene burde tolkes på bakgrunn av slike overveielser. Dette forklarer også hvorfor Børli vil komme bort fra det symbolske. Et symbol refererer alltid til et allerede eksisterende system av verdier, ellers kunne det ikke fungere som symbol. Børli, derimot, i sin trang til å komme tingene så nær som mulig, er nesten tvunget til å satse på en form for materialisme. Tingene forblir hos ham det de er uten at de (mis)brukes som symboler for noe annet. Dette kan ses i mange dikt, som for eksempel i «Ei dørklinke av jern»:[9]

> Jeg minnes ofte
> klinka av jern
> på svalgangsdøra
> heime på torpet i skogen:
> Henders varsomme grep,
> jordete bondenevers lengsel,
> hadde slitt den tynn som
> en fuglevinge. (229)

---

8 Børli 1991: 30.

9 Børlis dikt siteres etter følgende utgave: Børli 1995: *Samlede dikt*, Oslo: Aschehoug.

Børli overfører ikke menneskelige attributter til dørklinken, enda han går ganske langt i å insinuere en sammenheng mellom «bondenevers lengsel» og «klinka». Men så bryter han av. I diktet er det bare snakk om hvordan hendenes grep forandrer formen av dørklinken. Poenget er at han gjør similen eksplisitt; det vil si at dørklinken ikke blir til en fuglevinge, den sammenlignes bare med den. Ellers er det jo blitt nokså vanlig i moderne lyrikk at sammenligningsordet «som» faller bort. Men det skjer altså ikke hos Børli. De to forskjellige nivåene forblir separert. Men det han sikter til, er å rense tingene fra klisjert uttrykksmåte. Det finnes, i parentes bemerket, en slående likhet mellom ham og franskmannen Francis Ponge når det gjelder spørsmålet om hvordan man kan nå frem til tingenes essens. Også Ponge trodde at det ikke var mulig å beskrive tingene med hverdagsspråket, fordi dette språket er for skjematisk og forslitt på grunn av menneskelig treghet.[10] Diktet ligger hos Børli derfor bortenfor ordene, i en ordløs sone.[11] Ønsket om å si noe om virkeligheten kolliderer altså med en språkoppfattelse som går ut fra at språket vårt nettopp ikke er i stand til å si noe treffende om den.

Dette dilemmaet kjennetegner mye av Børlis lyrikk, og «skogens dikter» søker en utvei idet han fokuserer på sansene, der hendene og det praktiske arbeidet spiller en sentral rolle. Han snakker om det «taktile språk» og formulerer: «Ordet. / Jeg fant det med hendene» i det metapoetiske diktet «Ordet» (230). I *Tankestreif* utdypes dette resonnementet: «Vi er ved å glemme det *taktile* språk. Hendenes tause samtale med verden. Det moderne menneskes naturfølelse er som en presset blomst i ei bok om naturen.»[12] Sannheten kan ikke uttrykkes med ord, den ligger så å si i hendenes berøring. Der er klart hva Børli er ute etter: Han sikter til det ekte, uforfalskete ordet, det ordet som liksom faller sammen med det det betegner. Det ville vært en form for paradisisk språk som ikke

---

10 Se Zeltner-Neukomm 1968: 34. I *Tankestreif* (Børli 1991: 34) formulerer Børli at dikteren må «ved en slags språklig alkymist-prosess rense tingene for vanesynets og klisjéopplevelsens slagger slik at de står skinnende nye fram for leseren – som sitt eget symbol.»

11 Det er en likhet med lignende tanker hos de danske sensymbolistene som Paul La Cour og andre. I La Cours berømte poetikk fra 40-åra *Fragmenter av en dagbog* finnes det tallrike tanker omkring det ordløse og forholdet mellom dikt og språk: «Jeg lytter ikke til Ordene, men til den talende Stumhed i dem» (31). Eller: «Ordene vil gøre dig blind. Først maa du føle i det ordløse, siden udtrykke, hvad din Følelse lod dig se» (99) (sit. etter La Cour 1958).

12 Børli 1991: 70.

lenger finnes. Dette vet Børli altfor godt, og derfor må han nøye seg med å dikte om lengselen etter et slikt språk. Han vet selvfølgelig at han er inne i et dilemma fordi han som dikter er tvunget til å bruke språk og ikke hendene. Man kunne kanskje også si at dette nettopp er motsetningen mellom dikteren på den ene siden og tømmerhuggeren på den andre. En motsetning som han forsøker å forsone ved å skrive dikt som tematiserer denne motsetningen. Og her er vi inne på et poeng som lett kan komme i konflikt med det tilsynelatende jordnære som ofte brukes som karakterisering i forbindelse med Børlis lyrikk. Hans forsøk på å bruke et annet språk tenderer *nolens volens* til en fremgangsmåte som fokuserer mer på det poetiske språket enn på det referensielle aspektet, det vil si det språket snakker om. Dette at man vil rydde bort et forslitt språk, betyr jo at man må finne et annet språk, og dermed blir måten noe sies på enda viktigere. På grunn av hans skepsis overfor hverdagsspråket er Børli tvunget til å finne nye uttrykksmidler og et nytt bildespråk som passer til de problemstillingene han er opptatt av.

Dersom Børli vil komme tett inn til tingene med et språk som ennå ikke finnes, er han nødt til å finne et naturelement som imøtekommer disse behov. Vår tese er at Børli bruker naturfenomenet snø for å uttrykke disse problemstillingene. Snø som naturfenomen er ikke bare hvit og ren, den forandrer også landskapet fordi den legger et teppe over det og skjuler de konkrete tingene. Snø skaper dermed grunnlag for noe nytt, men samtidig er det gamle oppbevart eller skjult i snøen. Snø skaper en ny form for virkelighet, en slags *tabula rasa*, og det samme gjør diktning. Snøens likhet med diktning understrekes også ved at den hvite fargen assosieres med papir. I et tidlig dikt fra 1947 leser vi formuleringen «På arket av snø blir det skrevet med blo' / en saga om skogenes natt» (406). Begge to, altså snø og papir, beskrives, det ene i form av spor, det andre i form av bokstaver.

Dermed imøtekommer naturfenomenet snø to av Børlis sentrale strategier. Det imøtekommer Børlis behov for å se på verden med nye øyne fordi snø skjuler de konkrete tingene. Snø gjør det mulig å se på verden med et poetisk blikk. Børli har en viss forkjærlighet for dette naturfenomenet, særlig når han dikter metapoetisk. Hver gang han bruker snømotivet, blir diktet metapoetisk. Allerede i en tidlig samling, *Likevel må*

du leve fra 1952, leser vi de kjente vers om snø «Djupsnøen er / en kvit forbannelse / over skogkarens hode» som munner ut i en oppfordring til diktere om ikke å skrive om snø: «Dikter, / skriv ikke pene vers om / fallende snø! / Du kjenner den ikke» (90). Og i en sen samling fra 1984, *Frosne tranebær*, heter det i diktet med samme tittel: «Når dagene var som verst – / vinterdager harde og kalde / som slitt meiestål – / da kom ordene til meg: / en bitter smak innerst i hjertet» (340). Ordene hos Børli, og med det menes altså det poetiske ordet, har en tendens til å komme om vinteren og ikke om sommeren.

Snø som lyrisk motiv dukker opp i ganske mange av Børlis dikt, men det finnes relativt få snødikt, det vil si dikt som har snø som tittel. I *Samlede dikt* er det omtrent 12, nemlig «Snø» (90), «Snøløkt» (374), «Snøvinter» (248), «Nysnø» (144, 271), «Det snør» (225), «Nysnødag» (322), «Nysnømorgen i skogen» (221), «Nysnømorgen i verden» (374), «I kramsnøen» (240), «Etter snøfallet» (361) og «Den evige snø» (145). Selvfølgelig er det en god del dikt som også handler om snø uten at motivet brukes som tittelord, som for eksempel «Den kvite møra» (88), «Poesien» (373 f.), «Sangsvanene» (338) eller «Stumt» (311). I «Poesien» for eksempel sammenligner han poesi med «en snøstille vintermorgen», og i diktet «Stumt» (311) kobler han snøen til det metapoetiske. Dette diktet kan oppfattes som en variant av Welhavens kjente ord «Hvad ei med Ord kan nevnes / i det rigeste Sprog, / det Uudsigelige, skal Digtet røbe dog». Vi skal komme nærmere inn på dette mot slutten av dette kapitlet. La oss nå se hva slags bildespråk Børli utvikler i forbindelse med snø og hva han bruker snøen til. Vi kan skille ut tre motiver som alle er forbundet med hverandre: 1. Snø som uttrykk for epifani, 2. snø, død og minne og 3. snø og skrift. Først altså snø som uttrykk for en epifani, altså tilsynekomsten av det guddommelige, av det transcendente.

Snøepifani

Bildespråket i forbindelse med snø er alt annet enn enhetlig, helt i overensstemmelse med materialets egenskap, men det man forbinder mest med snø er knyttet til oppfattelse av renhet og jomfruelighet på grunn av dens farge. Snøens hvite farge forbindes også hos Hans Børli med renhet

og i forlengelse derav med moralsk skyldfrihet. Og det faktum at snø tildekker og forvandler landskapet, også når det gjelder lysforhold, fører til at den forbindes med tanken om at noe nytt kunne begynne. Men dette nye kan ikke ses fordi det finnes kun som idé. Snøens *tabula rasa* åpner opp for metafysiske spekulasjoner. Dette uttrykkes for eksempel i diktet «Det snør»:

> Det snør
> i mine grove hender.
> Et svimlende kort sekund
> står fnuggene levende
> på huden – jeg ser
> deres uendelig skjøre
> rosettmønstre, et himmelpust
> av urørt renhet –
> da bryter de sammen
> for blodvarmen i meg
> og renner i dråper av skittent vatn
> over de kvaesvarte håndflatene. (225)

Snø blir her omtalt som «urørt renhet» og de enkelte fnuggene som «uendelig skjøre». Snøen og snøfnuggene oppfattes ikke bare som vanlig naturfenomen, men som noe sublimt eller magisk. Noe som ikke har med det menneskelige, det jordiske å gjøre, men som overskrider det. Det er «et himmelpust» som helst ikke skal berøres, for da blir det ødelagt. Det bygges opp en tydelig kontrast mellom det jordiske, skitne liv og det himmelske rene. Børli snakker om en erfaring som kan ses som essens i hans poetikk. Tingene, naturfenomenene, kan ikke instrumentaliseres, med mindre de ødelegges. De fører et eget liv, som det heter i *Tankestreif*. Ved hjelp av snømotivet radikaliserer Børli denne tanken, fordi snøfnuggene ikke en gang tåler berøring. Snøfnuggene er ikke disponible. Poenget her er at allerede i det at snøfnuggene blir synlige, i deres fremtoning, ligger deres død. Fenomenet lar seg heller ikke fastslå i skrift, og det lar seg heller ikke forlenge, enda det er nettopp det mennesket vil. Det vil holde det fast. De tåler ikke en gang å bli sett på, for da smelter de.

Det Børli i dette diktet sier om snø og snøfnugg kan generaliseres fordi det gir uttrykk for hva poeten synes å mene når det gjelder tilgangen til tingene. Denne baseres nemlig ikke på ord, men på en form for åpenbaring

i det ordløse. Vi kan kalle det for det poetiske øyeblikket. I dette øyeblikket skjer en slags sammensmelting mellom objektverdenen og subjektet som oppleves som en epifani. Dette skjer i det ordløse, «poesi er sjelden ord», formulerer Børli i *Tankestreif*.[13] Og fordi det poetiske oppstår i det ordløse, snakker Børli om at «bare i det ordløse utstråler tingene sitt hemmelighetsfulle egenliv. Straks du nevner dem ved navn, bryter du trolldommen».[14] Ut fra slike tanker er det lett å se hvorfor snø spiller en viktig rolle i Børlis poetikk og metapoetikk: Det dreier seg om et materiale som tildekker tingene, den ytre verden, den forandrer landskapet, samtidig som den tvinger iakttageren til å se med nye øyne og tolke landskapet på nytt. I tillegg kommer at den er transitorisk, den forsvinner igjen og den tåler ikke å bli berørt. At Børli oppfatter snø/snøfall som noe epifanisk i snevrere forstand, altså som uttrykk for det guddommelige, kommer også til syne i diktet «Syndefall». De første versene lyder som følger:

> Det tynne snøføkket
> som falt i natt
> har gjort skogen ny.
> Den lyser
> med en nesten skremmende renhet.
> Morgenen er som
> en ny begynnelse,
> en hvit absolusjon
> for gårsdagens synd på jorda. […] (363)

Diktet anslår allerede med tittelen et religiøst farget vokabular. Snøens funksjon består i dette diktet i å forvandle naturen, gjøre den ny og ren. Assosiasjonskjeden går fra snøens hvite farge over til det nye lyset som oppstår takket være snøen. Dette fører til en slags *tabula rasa*-forestilling som knyttes til et kristelig vokabular, nemlig til ordene «absolusjon» og «synd». «Gårsdagens synd» kontrasteres med morgenens «hvit absolusjon». Børli går ut fra den mest vanlige snømetaforikken der naturfenomenet oppfattes som rent og uskyldig på grunn av dens

---

13 Børli 1991: 29.

14 Sst. 31. Igjen et slående slektskap med La Cour som formulerer i *Fragmenter af en Dagbog*: «Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling. Naar jeg siger Sten, nævner jeg et Stof ved Navn, men den Form, den Glans, den Vægt, jeg havde for Øje, meddeler Ordet dig ikke» (La Cour 1958: 41).

hvite farge. Dette kobler han til en kristelig forestilling om absolusjon. Snøens renhet oppfattes som «nesten skremmende» fordi den skjuler alt menneskelige smuss og henviser til noe nesten uvirkelig. Snølandskapet tolkes som noe himmelsk, overjordisk som kun står i løs forbindelse med det jordiske. Interessant nok munner den nøye naturiakttagelsen ut i et moralsk utsagn som på sett og vis undermineres i diktets gang. Det samme skjer med draget mot det metafysiske idet diktets slutt gir rom igjen for det jordnære med en formulering som er nokså typisk for Børli. Diktet ender med at jeget spytter «ei klyse snus i nysnøen» og skaper dermed igjen en forbindelse, en fortrolighet mellom seg selv og snøen. Med et slikt brudd med de patetiske ordene i diktets begynnelse gjør jeget snøen til en slags slektning. Jegets strategi er å bli fortrolig med nysnøen. Det er en familiarisering mellom jeget og et materiale som i diktets første del ble oppfattet som noe himmelsk, fjernt.

Snø, død og minne

Et annet poeng ved snø er at den varsler død. Ovenfor snakket vi om en ny begynnelse i forbindelse med snø, nå er det døden som står sentralt. Forbindelsen mellom snø og død skjer via en analogi idet snøens hvite farge assosieres med likkledets hvite farge:

Etter snøfallet

Det klarnet opp på etternatta.
Nysnømorgen,
lydløst, luftig
som vengeslaga til ei ugle.
Ei kjensle av dødens ingenting
svimler gjennom meg.
Jeg klemmer til om handtaket på snøskuffa
for holde meg fast i noe virkelig.
Da ser jeg det første tegn til liv:
sporet etter ei snømus
tvers over tunstien.
Det vesle kreket har tråklet
sitt museliv fast til Jorden
med en kunstferdig kjede
av sirlig fotslag.

Jeg sloss mot tyngdekraften
i mange lange grovsliter-år
og foten saktnet i tråkket til sist,
men nå kjenner jeg likevel at
tyngdekraften er
en vennlig makt. (361–362)

Diktet er et godt eksempel på at det poetiske arsenalet skyldes nøyaktig naturiakttagelse. Alle kjenner følelsen av det lydløse og luftige etter tett snøfall om morgenen. Noe som fører til formuleringen «dødens ingenting» på grunn av landskapets forvandlig til en *tabula rasa*. Et slikt scenario er nesten uvirkelig, overjordisk i sin renhet. Dette vekker jegets trang til å oppdage tegn til liv. Og slike tegn til liv er dialektisk knyttet til «dødens ingenting», nemlig til snø. Diktet kan oppfattes som en poetisk diskurs om en sublim erfaring. En nysnømorgen utløser en sublim erfaring hos jeget, en tankefigur som baserer på naturinntrykk. Etter en viss svekkelse av livskreftene kommer disse kreftene dess sterkere tilbake, skriver Kant i sin drøfting av det sublime.[15] Diktet utformer dette ved at det legges vekt på «tyngdekraften» som ses som «en vennlig makt». Dermed får det jordnære og livskreftene overtaket igjen.

Også i diktet «Snøvinter» kobles snø og død sammen, her på grunn av snøens dempende egenskap. Stillheten i en snøvinter er «så overveldende stor at / du hører døden puste / inne i dine øreganger» (248). Snø gjør at mennesket konfronteres med eksistensielle spørsmål, og det løftes dermed ut fra hverdagen. Forbindelsen mellom snø og død er en topos i den vestlige kulturen, vi finner den blant annet i Vesaas' *Is-slottet* eller enda tydeligere i novellen «Det snør og snør», i eventyret *Snehvitt*, i Schuberts *Winterreise*, på Caspar David Friedrichs vinterbilder for kun å nevne noen få eksempler. Men hos Børli skjerper bevisstheten om døden sansen for livet. Dette ser man tydelig i det før omtalte diktet, der «ei kjensle av dødens ingenting» fører til erkjennelsen av tyngdekraftens vennlighet. Forbindelsen mellom døden og livet skjer via erindringsprosessen. Snø forvandler landskapet til et tomt rom, et rom der det ikke lenger er mulig å orientere seg i. Og siden det referensielle aspektet faller bort, er jeget nødt til å se innover, i seg selv slik at minnene nesten nødvendigvis må

15 Kant 1998: 329.

dukke opp. Dette ser man i diktet «Snøvinter» hvor «hylende snøstormer» fører til «livet i deg» for så å munne ut i en erindringsprosess. Diktet ender med følgende vers:

> Og du minnes,
> minnes så det gnistrer
> gjennom hjernevasken av hvitt:
> en sidensvans
> lakkrød solgul svart
> mellom rimblomstene i ei bjørkekrone
> tre dager siden … (248)

Kombinasjonen av begynnelsen og slutt i forbindelse med snømetaforikken sier noe om at vi har med en slags terskelerfaring å gjøre som blir prøvd utformet poetisk. I lyrikken brukes derfor snøbildet ofte til å utforme det vi har kalt det poetiske øyeblikket, der avstanden mellom ting og selvet er opphevet. «Den hemmelige sammenheng med det universelle» ville Børli kanskje kalle en slik tilstand.[16] Erindringstematikken er særlig utpreget i forbindelse med snøbildet fordi snøfallet legger et hvitt teppe på landskapet som kan «beskrives» med spor. Spor er et motiv som dukker hyppig opp, noe som allerede Henning Wærp har vært inne på, om enn med en annen vinkling. Hos Wærp er fottøyet og spor «et uttrykk for en fysisk mer enn en metafysisk tilværelsesorientering» og dette er uten tvil riktig.[17] Men i tillegg burde det kanskje også nevnes at spor er en erindringsmetafor, fordi spor tyder på noe som ikke er til stede. Og dette er et viktig poeng hos Børli. Gang på gang tematiseres dette i diktene. Erindringen settes i gang ved å iaktta landskapet. Folkets memoria er skjult i tingene og i landskapet. Folk etterlater spor i tingene. Tingene fungerer som memorialobjekter i den forstand at de tyder på folk som ikke lenger lever. Det finnes et nært slektskap mellom folk og ting, og de sistnevnte går inn i en affektiv, følelsesmessige forbindelse med folk. Diktet «Ei dørklinke av jern», som vi siterte innledningsvis, er et slående eksempel på dette. Jeget husker først dørklinken, og dette minnet fører til folket, til «jordete bondenevers lengsel» og ikke omvendt.

16 Børli 1991: 38.
17 Wærp 1997: 312.

Det ligger i snøens egenskap at den via sporene som innskrives i selve snøflaten, kan brukes som en metafor for selve minneprosessen. I diktet «I kramsnøen» smeltes de forskjellige motivene, spor (erindring) og det poetiske øyeblikket sammen i snømetaforikken:

> Å gå i nysnø innover holtene
> Den første om høsten
> og helst kram:
> Da knurper det så godt under steget.
> Og snur du deg og ser tilbake,
> står sporet klart og nennsomt tegnet;
> du leser ASKIM i hælavtrykket
> etter gummistøvlene.
>
> Iblant fester snøen
> i rillene på støvelsålen;
> du lugger med deg hele ballen
> så grønn liksom forundret måsa
> titter fram i fotslaget.
> Og oransjerøde rogneblar,
> som fuglespor etter drømmer.
>
> De våt-svarte bjørkegreinene
> med dråper av jern under albuen.
> Det såre rådyr-lyset, vidt oppsperret mot
> begynnelsens under, en mytisk tid
> før tidene. Alt inngir deg en følsomhet
> så naken stor at du kjenner
> Melkeveiens hvite spiralarm
> vibrere som et nøkkeroseblad i vind.
>
> I et lykkelig gys av et sekund
> Vet du med fotsålene
> at dette er *Jorden,*
> din barndomsheim mellom stjernene. (240)

Diktet handler om å gå i nysnø og ender med følgende ord som vi oppfatter som en formulering av det poetiske øyeblikket, der subjektet blir ens med verden: «I et lykkelig gys av et sekund / vet du med fotsålene / at dette er Jorden, / din barndomsheim mellom stjernene.» Men dette øyeblikket kan ikke fattes eller beskrives med ord. Det kan bare omskrives ved hjelp av poetisk forestillingsevne. Det er sansene det kommer an på, de vet det,

ikke mennesket selv via refleksjon, derfor bruker Børli den paradoksale formuleringen «vet du med fotsålene». Også i dette diktet ser vi at det lykkelige øyeblikket, der jeget oppfatter seg å være ens med tingene, er resultatet av ekstremt skjerpete sanser. Du oppfatter dette med «fotsålene» og blir liksom ett med jorden som da man var barn. Det er verdt å bemerke at jeget formulerer dette som resultat av en erindringsprosess som knyttes til sporene i snøen. Sporene som hentyder til noe som ikke lenger er til stede, men som kan leses. Typisk nok for Børli uttrykker han dette poenget ikke med pompøse ord, tvert imot formuleres dette så lakonisk, jordnært som overhodet mulig: «du leser ASKIM i hæleavtrykket / etter gummistøvlene». Men legg merke til at Børli utvider dette allerede i neste strofe til et eksistensielt utsagn, om enn skjult som naturbilde som i sin tur henspiller på det poetiske øyeblikket i strofe fire: «Begynnelsens under, en mytisk tid». En slik erfaring muliggjør snø som forandrer virkeligheten, slik at en lærer å se igjen med unge øyne. Snø fører jeget til det vesentlige, til det poetiske som her kanskje er ensbetydende med å se ting som om man var barn igjen. Det er oppsiktsvekkende at dette poetiske øyeblikket er koblet sammen med epifaniens fremtoning. En metafysisk følelse av å være ens med naturen som man hadde da man var barn, fordi man ikke reflekterte over sitt forhold overfor naturen.

«dette snødekte Himalaya av tegn»

Det siste poenget vi vil fremheve er at mange diktere er inne på en analogisering mellom snø og skrift. Vekselvis oppfattes snø som et ark papir, *tertium comparationis* er her den hvite fargen som oppfattes som et blankt ark, og snøfallet som bokstaver. I diktet «Nysnømorgen i skogen» leser vi: «Skinnende hvitt og stille / i de store haller. / Alle spor sover hos sin fot, ingen / griffel har ennå skrevet / Tid på evighetens tavler» (221). Det er påfallende hvor tett forbindelsen mellom snø og bokstaver/skrift er hos Børli, ikke bare i diktene, men også i hans notater og prosa. I *Tankestreif* er det for eksempel følgende notat:

> Bøkenes overveldende mengde av empirisk kunnskap kan nok gi deg en viss oversikt, ‹et livssyn›, som det heter, men det er også et farlig, forblindende moment ved den boklige lærdom. Dette veldige overbygget av ord, dette

> snødekte Himalaya av tegn og abstrakte begreper, kan komme til å skygge for tingenes ordløse egenliv og nærhet.[18]

I dette sitatet viser det seg at dikteren sammenligner ord med snø og ser fremfor alt den tildekkende eller skjulende egenskap som begge har. Snømetaforikken er altså på ingen måte entydig som vi allerede har antydet, tvert imot kan den brukes til å uttrykke helt forskjellige ting. I sitatet før brukes snøens tildekkende egenskap, men Børli bruker snø også for å uttrykke det motsatte, den avslører og aksentuerer. Dette ikke bare i kraft av den rene flate som gjør alle sporene synlige, men også i kraft av dens abstraherende prinsipp som synliggjør kun det vesentlige. Det vesentlige som hos Børli er ensbetydende med det å finne de riktige ordene. Det er iøynefallende at Børli kobler dette sammen med vinteren: det er i snø og kulden det poetiske ordet dukker opp:

> Sangsvanene
>
> Innerst inne –
> bakenfor alle de vakre ordene
> som alltid snakker om noe annet –
> er Diktet stumt, stumt –
> De aner de veldige
> vinterskogene – snø
> og åpne, svarte os
> dit sangsvanene aldri nådde. (338)

Diktet, det poetiske ord, er det elementet som står for seg selv. Det refererer ikke til den empiriske virkeligheten. I den forstand er det stumt og en form for «åpenbaring» som Børli ville kalle det.[19] Formelt blir det understreket idet ordet «stumt» gjentas, det vil si det viser til seg selv. Ser vi på bruk av tankestrek og går ut fra at det som står mellom tankestrekene er innskudd, får vi følgende formulering, om vi kutter innskuddene ut: «Innerst inne / er Diktet stumt, stumt / snø / og åpne, svarte os / dit sangsvanene aldri nådde.» Diktet er stumt som snø. I sitt forsøk på å uttrykke diktets essens bruker Børli altså naturfenomenet snø. Ja, diktet

18 Børli 1991: 49.

19 Jf. med et notat fra *Tankestreif*: «Hvor de er forunderlige disse sjeldne øyeblikk av åpenbaring, da tingene liksom stiger ut av sin verbale anonymitet og lyser for deg med sitt substansielle egenliv.» (Børli 1991: 39)

er til og med snø. Man kunne nesten snakke om dette naturfenomenets iboende tendens til å brukes metapoetisk. Som vi nevnte innledningsvis, er alle snødiktene til Børli på en eller annen måte koblet til en form for metapoesi. Dette er også tilfellet i diktet «Stumt»:

> 1
> Snø står det i et dikt.
> Et svart ord.
> Trykksverte:
> SNØ
>
> Så umulig er det.
>
> 2
> Du kommer alltid til et punkt
> der språket skygger for deg.
> Du må rydde ordene til sides
> for bedre å kunne se
> dét du umulig kan få sagt.
> Uttrykket roper stumt
> i huden på innsiden av hendene dine. (311)

I dette diktet tematiseres paradokset vi har vært inne på. Paradokset ligger i det at ord eller språk ikke strekker til. Men samtidig er poeten nødt til å bruke språk som materiale. Idet det brukes ord, stiller ordet seg mellom objektet og subjektet. I kraft av tegnets arbitrære karakter står ikke ordet i noen nødvendig forbindelse med objektet. Tingenes magi kan derfor bare fornemmes av den som tier, fordi en benevnelse er en form for klassifisering som ødelegger tingenes essens. Det adekvate uttrykket, altså det som står i overensstemmelse med tingene, roper derimot «stumt i huden på innsiden av hendene dine», som det heter i diktet. Men hvorfor eksemplifiserer Børli problemstillingen ved hjelp av ordet «snø», og har det en betydning? Han kunne jo bruke hvilket ord som helst, i hvert fall et ord som refererer til noe, altså ikke «og» eller «at». Børli sjonglerer i dette diktet meget bevisst med forskjellen mellom den referensielle betydningen av et ord og dets tegnkarakter. Han bruker ordet «snø» for at kontrasten mellom svart (trykksverte) og hvit (snøens farge med alle tilpassende konnotasjoner) trer tydelig frem. I første vers «Snø står det i dikt» fremkaller han en forestilling om noe hvitt i leserens hode. Samtidig legger han distanse mellom dette naturfenomenet og leseren på

grunn av den metapoetiske formuleringen. Forestillingen om noe hvitt saboteres ytterligere, idet referansen bindes tilbake til ordets materialitet som er svart. Innholdsaspektet av ordet krasjer med ordet som materiale. Samtidig minner Børli leseren om at det er en forskjell mellom språk og virkelighet. Det er bare konvensjon at vi har følelsen av at språk fungerer som et vindu til virkeligheten. Børli gjør det enda mer konkret i linje tre, der materialiteten betones ytterligere: «trykksverte». Det munner ut i en klar hentydning om at det er bokstaver det dreier seg om: SNØ. Umulig er det fordi poeten ikke har noe garanti for at leseren har de samme assosiasjonene i forbindelse med ordet «snø» som poeten har. Dermed blir diktets mening stumt som snø som i kraft av sin dempende egenskap også er stum. Hele diktet er formulert som et paradoks: Børli skriver et dikt som i utgangspunktet nekter å være et dikt. Snarere har vi å gjøre med en nokså prosaisk påstand i strofe en. Dette poenget understrekes med det nesten matematisk konstruerte som utmerker begge strofene, idet de er markerte med tall, der strofe to kan leses som en konklusjon eller bevisføring av første strofe.

Annen strofe er en slags eksemplifisering av det som ble sagt i den første, og det er en variasjon av Welhavens kjente ord «Hvad ej med ord kan nevnes», med en aksentuering av den direkte fysiske kontakten som mulig utvei. Diktets annen del kan forstås som et forsøk på å gjengi samme tanke som i første strofe, men nå i poetisk form. Første strofes «det umulige» tilsvarer nå annen strofes «uttrykket roper stumt …». Også det er umulig i den forstand at det ikke lar seg meddele med ord. Børli ser det vesentlige i sanseerfaringene som ikke lar seg formulere med ord. Idet Børli bruker ordet «snø» og ikke et annet ord, for eksempel ‹tre›, kontrasterer han svart og hvit på en veldig tydelig måte fordi ordet ‹snø› umiddelbart utløser assosiasjonen av noe hvitt. Svart-hvitt-kontrasten er viktig i den sammenheng siden det snakkes om det materielle aspektet av språk, svarte bokstaver på en hvit flate, i den første strofe («står det i et dikt», «et svart ord», «trykksverte»). Bortsett fra dette står «snø» og ikke et annet ord for å tydeliggjøre at det materiale som ordet henviser til, er transitorisk; det vedvarer ikke. Hadde Børli brukt ordet ‹tre› istedenfor «snø» ville konnotasjonen vært feilaktig, siden treet ikke er noe som forsvinner. Snø derimot er et skjørt og flyktig materiale som forandrer seg hele tiden

og forsvinner til slutt. Akkurat som ordets eller diktets mening. Det vil si at det finnes en strukturell likhet mellom snø og ord når det gjelder de hermeneutiske problemstillingene som finnes overfor snø og dikt. Snø oppfattes i den naturvitenskapelige snøforskningen som et «metastabilt system», som er ekstremt vanskelig å beregne. Det har å gjøre med snøens smeltepunkt, som ligger tett opp til null grader, noe som bevirker at dens konsistens forandrer seg hele tiden. Det samme kan sies om diktning, om det poetiske ordet. Også det forandrer seg hele tiden, det er ikke en fast størrelse med tanke på leseren.

At Børli har en viss forkjærlighet for snø som poetisk motiv, er ikke uten videre forståelig siden han er en jordnær, konkret dikter som foretrekker det jordbundne og det konkrete fremfor metafysiske spekulasjoner. Så hvordan passer dette sammen med snømotivet? Snøens egenskap er jo nettopp å skjule tingene, å gjøre dem usynlige. Derfor fører den blikket snarere innover enn utover til tingene. Børlis forsøk på å nå frem til tingene, til «tingenes egenliv», som han selv sier, med et språk som i utgangspunktet ikke duger, fører nødvendigvis til et slags frirom der ordene *er* noe og ikke *sier* noe. Idet han gir avkall på språkets kommunikative funksjon, oppvurderer han språkets poetiske funksjon. Det vil si han tvinger leseren til å være oppmerksom på hvordan dikteren føyer ordene sammen. Børli snakker om at diktet «kan ha en indre, uuttalt mening som er ett med ordene, med rytmen – ja, med selve ordløsheten mellom ordene. Denne mening – som er selve diktets vesen og ansiktsuttrykk – går så sørgelig ofte hus forbi. Folk vil ha ord som sier noe. De har mindre sans for ord som er noe.»[20] Og et slikt møte er ifølge Børli en form for «åpenbaring».[21] Kun den kan nå frem til en slik tilstand som greier å glemme hverdagsspråkets vanlige betydning. Den som rydder bort og åpner seg opp for nye betydninger, for «den hemmelige sammenheng med det universelle», som Børli ville si.[22] Snøens tendens til å skape *tabula rasa* imøtekommer Børlis tanker kring det ordløse som det egentlig poetiske. Paradigmatisk uttrykt er slike tanker i diktet «Nysnø» fra samlingen *Vindharpe* (1974).

20 Børli 1991: 38.
21 Sst. 39.
22 Sst. 38.

Ennå finnes der
tilgivelse i himmelen.
Gårsdagens sulk og søppeldynger
blir dekket til med
et finmasket slør av hvit.

Jeg sitter og ser på
fnuggenes uendelig mjuke fall
skrått over brystet til en dompap
som lyser med sitt lille liv
i bjørka utenfor mitt vindu.

Det kjennes varmt innom meg
at alt jeg holder av, alt
som dufter av ville vinger,
er innerlig nær meg
hver gudskapte dag – her
mellom Jordens lågmælte undere.
Rart hvor lite et hjerte kan leve på
når alle kunstige behov
ligger igjen på en skrotplass
ved Melkeveien.

Jeg går barhodet ut.
Står i det hvite suset
og lokker snøvåte ord
heim fra skogen. (271)

Den andre og den fjerde av diktets fire strofer har en strukturell overensstemmelse idet begge to begynner med noe jeget gjør: «Jeg sitter og ser på» og «Jeg går barhodet ut». Diktet begynner med en religiøst farget påstand som følges av en iakttagelse. Teksten begynner altså med en bevegelse fra himmelen ned til den skitne jorden. «Tilgivelsen» består i at de hvite, rene snøfnuggene daler ned fra himmelen og tildekker menneskelige søppel med «et slør av hvitt», som det betegnende nok heter. I andre strofe konkretiseres disse mer generelle bemerkningene. Nå nevnes jeget som iakttar en dompap i bjørka. Dompapen danner med sitt røde bryst en kontrast til den hvite snøen og symboliserer «det lille liv» i det ellers livløse landskapet. Iakttagelsen av denne fuglen utløser jegets selvrefleksjon i strofe tre. Først nå varter teksten opp med dristige språkbilder som markerer et brudd med hverdagsspråket. Børli griper her til retorikken og bruker synestesi. Altså en formulering der sansene er mikset («alt som

dufter av ville vinger»). Det er i det hele tatt bemerkelsesverdig at Børli nå forlater det realistiske feltet og søker tilflukt i høystemte ord uten realistisk forankring: Det er snakk om «hver gudskapte dag» og om «Jordens lågmælte undere». Med et slikt kristelig vokabular peker strofe tre til den første, hvor vi hadde «tilgivelse i himmelen». Samtidig åpnes det på denne måten opp for en form for metafysikk, fordi diktets jeg forlater naturbeskrivelsen som kjennetegner strofe to. Det er det metafysiske det lyriske jeget føler seg tilknyttet. Det metafysiske som i grunnen ikke lar seg fatte med ord: «alt / som dufter av ville vinger, / er innerlig nær meg». Det er interessant å se at Børli driver språkets uttrykksmuligheter til det paradoksale, til det selvmotsigende, om man vil karakterisere synestesi på denne måten. Samtidig kunne man også si at slike formuleringer tyder på Børlis forsøk på å gjengi det altomfattende. Og dette er nokså forbausende for en tilsynelatende så jordnær dikter. Men det har med hans språkoppfatning å gjøre, stikkord her er Børlis uttrykk «språkets tyranni» som vi har vært inne på. Og det har med Børlis forsøk å gjøre, å uttrykke det poetiske øyeblikket med poetiske midler, der jeget opplever en enhet mellom seg selv og verden rundt seg. For å oppnå dette er Børli tvunget til å føre språket til grensen av det som ennå lar seg uttrykke.

Rett etter utflukten på det ikke-realistiske feltet kommer det lyriske jeget med en foreløpig konklusjon, nemlig at det er «rart hvor lite et hjerte kan leve på / når alle kunstige behov / ligger igjen på en skrotplass ved Melkeveien». Denne konstateringen inneholder en voldsom oppgradering av det immaterielle på bekostning av det materielle som nå ligger som søppel under snøen. Essensen til et liv ligger i det immaterielle og ikke i alle «kunstige behov». Jeget uttrykker i strofe tre en romantisk preget lengsel etter en samhørighetsfølelse med naturen, der man kan føle seg som del av natur og ikke som dens behersker. Det er nysnøen som fører det lyriske jeget til et slikt resonnement. Siste strofe er liksom resultatet av resonnementet idet jeget lager en bro mellom det immaterielle og diktning. Diktet får nå en metapoetisk dreining. Diktjeget forlater huset og går barhodet ut i snøværet. «Barhodet» kan kanskje leses som uttrykk for en ydmyk holdning overfor et naturfenomen som fører jeget til det vesentlige. Ut over dette får jeget direkte kontakt med snøfnuggene, når det går «barhodet» ut. Vi har å gjøre med en forskjell når

det gjelder stedet og hvordan jeget beveger seg i rommet. I begynnelsen sitter det inne og iakttar, nå går det ut og står midt i snøværet («i det hvite suset») «og lokker snøvåte ord / heim fra skogen». Denne forandringen er viktig fordi den antyder at jeget er nå kommet i en tilstand vi har kalt det poetiske øyeblikket, en form for åpenbaring, der jeget nesten smelter sammen med omgivelsene. Først nå kan diktning begynne, idet jeget «lokker snøvåte ord / heim fra skogen». Jeg tror vi burde lese nøye og spørre oss hvorfor det er snakk om «snøvåte ord» som lokkes, og ikke bare ord. Sånn som jeg leser det, er de «snøvåte ord» en betegnelse for ord som har gjennomgått en forandring. De er liksom gjennomsyret av snø, og dermed er de noe annet enn det vanlige hverdagsspråket. Og siden snø hos Børli er sammenkoblet med de ordløse, poetiske sfærene, kan vi si at det dreier seg om de egentlige, dikteriske ordene. De ordene som ikke lar seg instrumentalisere, som ikke kan brukes til noe og som kommer – eller ikke. Jeget kan kun «lokke» dem, men har ingen makt over dem. Poesi som en gave i form av ord som greier å synliggjøre «det skjulte mønster», den hemmelige sammenheng med det universelle», som Børli ville si.[23]

Men «snøvåte ord» lokkes også «heim». Diktet munner dermed ut i kunstens tematisering. Dette er igjen en tankegang fra romantikken. Den tapte enhet mellom subjektet og naturen kan bare gjenopprettes i kunstens rike. Men når ordene kommer «hjem» betyr ikke det at de står til rådighet. Vi må ta bildeplanet på alvor. Børli analogiserer snø med ord, og dette betyr at når ordene kommer hjem, vil de smelte bort som snøfnuggene i varmen. «Snøvåte ord» er ord man får som gave, som man deler med alle. Jeget eier ikke denne gaven og har heller ikke makt over den, fordi hva folk gjør med gaven, hvordan folk tolker den, det er opp til ethvert menneske og kan ikke styres av dikteren. Diktet er som snø et flyktig materiale som ingen eier for godt.

Snøens poetiske potensial ligger ikke minst i det faktum at den forsvinner igjen. Dermed har den en strukturell likhet med det ordløse som det genuint poetiske, som Børli er så opptatt av. Når snø tildekker landskapet og forvandler naturen til en hvit flate, kan landskapet ikke lenger

23 Børli 1991: 38.

oppfattes som meningsbærende. Særlig tydelig blir det i en snøstorm hvor mennesket taper orienterings- og tidssansen på grunn av sviktende romkoordinatene og diffuse lysforhold. Dette fører til et slags tomt rom som tilsvarer Børlis konsept av det poetiske som et semantisk sett udefinert sted mellom ordene. Når Børli lar det poetiske ordet dukke opp om vinteren, har det nettopp med snøens forvandlingskraft å gjøre. Den tilrettelegger naturen for at plantene igjen kan vokse om våren. Den skaper et potensial. Hos Børli er en slik ny begynnelse ofte koblet til en kristen tolkning hvor snøen forstås som en hvit absolusjon. I en liten skisse med tittelen «Nysnø» fra Børlis *Med øks og lyre. Blar av en tømmerhoggers dagbok,* som kan tolkes som en prosavariant av diktet «Syndefall» som vi har vært inne på, sammenlignes snølandskapet med et ubrutt segl, med noe hellig:

> Den første snøen har falt i natt. Tre–fire tommer. Og når nysnø rører ved tingene, da mister de liksom hukommelsen: Alle spor etter gårsdagen hører glemselen til. Stien ned til brønnen er attføket, dørhella ligger der som et ubrutt segl på søvn og stillhet.
>
> Jeg bryter seglet ved min egen dør. Går ut i gryet som dagens grå herold. Livet er liksom ikke til ennå omkring meg. Ei kjensle av noe hellig og ukrenkelig slår mot meg fra de marmorskjære buene over bakkekammer og fjerne åsrygger. Og her går jeg med mitt ureine hjerte gjennom all denne bevisstløse uskyld. Jeg snur meg og ser tilbake, – og det undrer meg ikke at sporet synes så mørkt, så drukkent av skygge.
>
> Snø er en hvit absolusjon for gårsdagens synd på jorda, tenker jeg. Og det første spor er som den første synd etter skriftemålet.[24]

Nysnøen utløser en dyp religiøs kjensle og en dragning mot det transcendente hos fortelleren. Det er en erfaring av det sublime vi her har å gjøre med. Dermed er Børli kommet langt unna oppmerksomheten rettet mot tingene, som han ellers er inne på.

Yves Bonnefoy: *Début et fin de la neige*

Yves Bonnefoys lyriske forfatterskap er et av de mest sentrale i fransk litteratur på 1900-tallet. Bonnefoy er ikke bare kjent som lyriker, han skrev

24 Børli 1992: 231.

også essay og monografier, blant annet om Arthur Rimbaud, Alberto Giacometti og Joan Miró. Som de to sistnevnte viser, var Bonnefoy veldig interessert i kunst, og spørsmål knyttet til forholdet mellom billedkunst og diktning opptok ham sterkt. I tillegg var han en anerkjent oversetter av blant annet Shakespeare, Keats og Yeats. Bonnefoy ble født 1923 i Tours, studerte matematikk og filosofi i Tours, Poitiers og Paris og var professor ved Collège de France fra 1981 til 1993. Han døde i 2016.

Bonnefoys virke som poet var ledsaget av en vedvarende refleksjon over poesiens vesen. Hans mest kjente begrep i denne sammenheng er *la présence*, en tilstand der subjektet erfarer en følelse av enhet og tilhørighet til verden, eller, for å si det med Pamela A. Genovas ord: «[t]he elusive state of plenitude and unity realizable in the encounter of the individual mind and the perceptible world.»[25] Begrepet *la présence* har en lang teleologisk og filosofisk tradisjon som riktignok kan føre oss på avveier.[26] For Bonnefoys teori av det poetiske er på ingen måte platonisk farget.[27] Den sikter ikke til en høyere realitet knyttet til idéene bak den synlige verden, tvert imot er den materialistisk fundert. I så henseende kan den sammenlignes med poesien til Francis Ponge eller Tor Ulven. Bonnefoy går ut fra det konkrete, fra naturen rundt oss, som i *Début et fin de la neige*. Bonnefoys diktsamlinger har en sterk eksistensiell dragning, og et moderne ordforråd som gjenspeiler vår moderne tid, må man søke lenge etter. Fraværet av modernitetens tegn kompenseres med en tidløs kretsing rundt eksistensielle spørsmål, så som dødens betydning med tanke på livet vårt. John Naughton beskriver Bonnefoys poesi med følgende ord:

> The typical movement of Bonnefoy's poems is toward the reconciliation of dialectical elements. The lure of some dream, of some conceptual order, of the beautiful or the erotic, of the atemporality of images – illusions of all sorts which place the subject in an ideal and timeless realm – is opposed by the imposition

25 Genova 2005: 143. Naughton 1984: 18 definerer begrepet som følger: «In its most general sense, then, a ‹presence› is precisely what is beyond, or outside of, conceptual categories or a conditioned perception.» Naughton gjør oppmerksom på at Bonnefoys begrep kan sammenlignes med Roland Barthes' begrep *punctum*, som denne utviklet i forbindelse med sin teori om fotografiet.

26 Om begrepets implikasjoner se Roesler 2015: 1 f.

27 Så tidlig som i 1947 kom en samling av ni «Poèmes en prose» som har tittelen *Anti-Platon*.

> of cruel realities, of death and decomposition, of inevitable change, of man's finitude and his inability to grasp his world directly.[28]

Poesi skal bidra til orientering i en verden mange opplever som fragmentert og fundamentalt meningsløs. Bonnefoy unnslår seg ikke for å bruke begreper som *vérité* (sannhet), *le vrai lieu* (det riktige, sanne stedet), *plénitude* (fylde) og *présence* (presens, tilstedeværelse) når det gjelder å reflektere over poesiens essens. Nå ligger det allerede i ordets etymologi at presens har noe med sted å gjøre. Man står foran, i spissen, når man er i «presens». «Presens» er altså knyttet til et bestemt sted, *le vrai lieu*, og presens er det som kjennetegner øyeblikkets epifani. Poenget er at et slikt øyeblikk er knyttet til noe konkret som erfares med sansene. Begrepet ‹øyeblikk› rommer allerede en tidsdimensjon. Når et slikt øyeblikk inntreffer, erfarer man *la plénitude*, altså tilværelsens fylde. Bonnefoys eksempel for å illustrere dette er salamanderen på en mur. Det finnes to forskjellige måter å iaktta den på. Den første hever dyret ut fra konteksten og klassifiserer det med et begrep. Men dermed, sier Bonnefoy, når man bare til en *cohérence vide*, en «tom koherens» som bommer med tanke på det vesentlige ved dyret og ved hele situasjonen. Det det kommer an på, er å erfare (sanse, iaktta) dyret i dets konkrete eksistens i nuet. Iakttagelsen sikter altså ikke lenger på salamanderen som objekt, men som en slags omfavnelse av dyret i dets eksistens, grunnet i en fenomenologisk reduksjon. En slik fremgangsmåte avstår fra å klassifisere fordi begrepet står i veien for innsikt. Det er først denne innsikten, basert på en fenomenologisk reduksjon, som fører til det Bonnefoy kaller «transparens», eller til og med *transparence de l'unité*, enhetens transparens, som altså er koblet til en konkret situasjon og et konkret sted.[29]

Vi ser her at innflytelsen fra den mystiske tradisjonen er åpenbar, og Bonnefoy henviser til Johannes av Korset i denne sammenheng. Salamander-episoden kan forstås som en form for åpenbaring. En form for opplevelse knyttet til øyeblikket og til sannheten. Bonnefoy sier om en slik erfaring: «J'appellerai cette unité rétablie, ou tout au moins qui affleure, la présence» («Denne rekonstruerte enheten, eller dette som

28 Naughton 1984: 6.
29 Jf. Steller 1997: 76 f. og Naughton 1984: 136.

kommer til syne, skal jeg nevne tilstedeværelsen»).[30] Men poenget er, og verbets futurumform peker på det, at presens ikke er en tilstand som kan nås. Snarere dreier det seg om et prosjekt. Det er et slags ideal som unndrar seg, hver gang man tror man har nådd frem til det. Det er ikke disponibelt. Dette har blant annet med språk å gjøre. Bonnefoy er nødt til å bruke ord for å sirkle inn denne enheten han snakker om. Samtidig sier han at språk, og fremfor alt det han kaller begrepsspråk (*langage conceptuel*), står i veien. Oppgaven består altså i å bruke et språk som unndrar seg begrepsliggjøring og det mimetiske. Et slikt språk står fremmed overfor vår forventningshorisont. Men, som vi allerede har antydet innledningsvis, er Bonnefoys poesi fundert i det sanselige og konkrete. Han går ut fra det empiriske, det som kan iakttas med sansene. Man kunne også si at det er Bonnefoys ærend å uttrykke erfaringer (*la présence*) som ikke kan sies med ord. For ord betyr begrepsliggjøring og dette er inkompatibelt med det genuint poetiske, eller med *la nature essentielle*, som Bonnefoy kanskje ville ha sagt. *La présence* inntreffer når iakttagelsen blir så nøye at det poetiske uttrykk ikke lenger betegner noe, men *er* det det betegner, ideelt sett. Bonnefoy er ikke så naiv å tro at dette er mulig. Men det er et ideal, et ideal som riktignok ikke kan nås. I et intervju med John Naughton bestemmer Bonnefoy poesiens vesen nettopp som en erfaring av det som overskrider ordene:

> I think, and in fact I have always thought, that poetry is an experience of what goes beyond words: call it the fleeting perception, then the more active remembrance, of a state of indifferentiation, of unity – that state that characterizes reality at the level that our language cannot reach, despite its definitions, its designations, and its descriptions.[31]

For Bonnefoy har språket vårt ingen ting med det poetiske å gjøre fordi hverdagsspråket tvinger oss inn i et på forhånd gitt system av forestillinger. Språket umuliggjør en direkte tilgang til virkeligheten. Vi tenker i motsetninger, i begreper og klassifiserer, men poesi er ifølge Bonnefoy nettopp en sammensmeltning av motsetninger: «The fusion of opposites

30 Sst. 77.

31 Bonnefoy 1991: 162. Bonnefoys tanker er i slekt med tankene til Paul La Cour når denne snakker om «[d]enne Viden om alle Tings Enhed» som er nødvendig, «om Menneske skal leve videre som Menneske og ikke som Myre. Kun Poesien kan frelse det.» Jf. La Cour 1958: 12.

is the star that guides poetry».[32] Ifølge Bonnefoy er det lyrikerens oppgave å forsøke å komme frem til *la présence*, og det sier seg selv at han må bruke et annet språk enn det hverdagslige dersom han vil finne frem til tingenes essens. Det finnes en opprinnelig mening i tingene, men denne meningen er skjult, tildekket så å si av det vanlige språket. «Il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat» («det finnes ingen umiddelbarhet, det finnes bare dette ønsket om umiddelbarhet»), formulerer han i et av sine essay.[33] Men vi kan strebe etter en slik «umiddelbarhet», og da må vi iaktta nøye og studere naturfenomenene nøye. Vi burde forholde oss som barna forholder seg overfor verden, nemlig undrende. Bonnefoy har noen nøkkelord som dukker opp gang på gang, og et av de ordene er nettopp barnet hvis øyne ennå er «fullt av opphav».[34] Dette kan sammenlignes med Stein Mehrens sammenligning av «vår forundring» med en «bestandig barndom» som sitertes innledningsvis.

Til tross for en slik «undrende holdning» finnes det en god del intertekstuelle referanser i Bonnefoys lyrikk. Dette kan nesten virke selvmotsigende. Men for Bonnefoy er det først og fremst opplevelsen knyttet til enten naturen eller et kunstprodukt det kommer an på. Også et kunstprodukt kan virke som et speil som speiler det absolutte, sier Bonnefoy.[35] Lengselen etter *la présence* uttrykker kanskje også en form for mimetisk begjær. Men det mimetiske kan ikke lenger oppfattes som form for representasjon. Snarere burde man forstå det som lengsel etter et moment hvor tingenes vesen viser seg. Tatt i betraktning at Bonnefoy skriver i «Le peintre dont le nom est la neige» («maleren ved navn snø») at «Dieu qui n'est plus que la neige» («Gud som bare er snø»), så kan et slikt moment kalles en epifani. Riktignok må denne epifanien tolkes som en «verdslig» variant. Bonnefoy skrev en gang at det moderne består i etableringen av et guddommelig liv uten Gud.[36]

I *Début et fin de la neige* forsøker Bonnefoy å sirkle inn *la présence* ved hjelp av snø. Syklusen inntar en særstilling i forfatterskapet, idet den

32 Sst. 173.
33 Sitert etter Moog-Grünewald 2008: 256.
34 Jf. Bonnefoy 1994: 200 «Les yeux encore pleins de l'origine».
35 Sst. 229.
36 Sitert etter Naughton 1984: 10.

tar for seg, som tittelen tilsier, ett bestemt naturfenomen som så å si alle diktene er underlagt. Diktene er tilknyttet snø, fra den første snø tidlig på vinteren til den siste tidlig på våren. Samlingen har fem deler. Den første, «La grande neige», består av 15 dikt, hvorav fem er uten tittel. De resterende fire deler, «Les flambeaux», «Hopkins Forest», «Le tout, le rien» og «La seule rose» er delt inn med romerske tall, uten tittel. Denne flytende komposisjonen er holdt sammen via snømetaforikken. Det finnes neppe et dikt uten ordet snø eller en assosiasjon som er knyttet til den.

Samlingen starter med en opptakt der leseren konfronteres med en verden som er i ferd med å fremmedgjøres eller fortrylles ved hjelp av snø. Det som skjer ved begynnende snøfall skal iakttas så nøye som mulig. Snø fungerer som en slags formidlingsinstans for å nå frem til presensen:

Première neige tôt ce matin. L'ocre, le vert Se réfugient sous les arbres.	Den første snøen tidleg om morgonen. Oker, grønt søker tilflukt under trea.
Seconde, vers midi. Ne demeure De la couleur Que les aiguilles de pins Qui tombent elles aussi plus dru parfois que la neige.	Den andre midt på dagen. Av fargen blir berre furunålene att som stundom også fell tettare enn snøen.
Puis, vers le soir, Le fléau de la lumière s'immobilise. Les ombres et les rêves ont même poids.	Så, om kvelden, blir lysets vektarm ståande. Skuggane og draumane har same tyngd.
Un peut de vent Écrit du bout du pied un mot hors de monde. (2)[37]	Litt vind skriv med tåspissen eit ord utanfor verda.[38]

Diktet viser at Bonnefoy forsøker å oppnå størst mulig objektivitet, blant annet derfor styrer han unna det lyriske jeget. Istedenfor skal det iakttas nøye – liksom uten subjektiv faktor – vi har å gjøre med en utpreget visuell prosess der verbene er nesten fraværende. De elliptiske setningene beskriver natursceneriet så konkret som mulig. Det begynner å snø, og fargene trekker seg tilbake, men aksentueres samtidig når landskapet

37 Sitert etter den tospråklige utgaven (fransk, engelsk) som kom i 2012. Sidetall i teksten.

38 Bonnefoy 1999: 103. Til norsk ved Geir Pollen.

tildekkes med et hvitt teppe. Mot kvelden kommer lyset som gjør at man nesten må lukke øynene fordi snøen blender. Blikket går innover, og nå kommer drømmene inn i bildet som kobles sammen med skyggene. Bonnefoy lykkes her å risse opp et sceneri med få ord, der det begynnende snøfall forbereder en form for presens: et ord skrevet av vind, *hors du monde*, det vil si at ordet kommer fra et imaginært sted. Diktet baserer seg som sagt på nøye naturobservasjon og er kjennetegnet ved stigende abstraksjon og tiltagende avrealisering som iscensettes ved hjelp av snøfall. Språket blir mer abstrakt og forandrer sin funksjon.

I begynnelsen fungerer språket mimetisk. Det er et forsøk på å beskrive så nøye som mulig hvordan naturen forandrer seg når snøfall setter inn. Men vi kan allerede her se et grep som er betegnende for stilen til dikteren. Han bruker substantivets bestemte artikkel for å beskrive naturen: *L'ocre, le vert, la couleur, les aiguilles, la lumière.*[39] Diktets avslutning derimot er veldig abstrakt, språkets referensielle side blir stadig svakere. Hvis vi derimot nekter å forlate en mimetisk lektyre, kunne vi si at de to siste vers sier noe om vinden som blåser over snøen for slik å tegne visse mønster inn i den. Men denne mimetiske observasjonen blir poetisert gjennom besjeling som fører til en kombinasjon av det abstrakte med det konkrete, når vinden skriver med «tåspissen». Vi har å gjøre med en kombinasjon av uforenlige ting, for vinden kan verken skrive med tåspissen eller den kan skrive ord. Men i en slik «umulig» kombinasjon ligger kanskje ‹presensen›, følelsen av en skjult enhet mellom verden og meg.

Det er påfallende at det trekkes inn skriving ved diktets slutt. Diktet får på denne måten en metapoetisk dreining, for det er i utgangspunktet dikteren som skriver «eit ord utanfor verda», nemlig det poetiske. Man kan derfor som en nærliggende analogi tolke «Un peut de vent» som metafor for det åndelige. Det er ånden som finner på nye ord. Men vi kan legge merke til at ånden er tett knyttet til kroppen og det sanselige. Avrealiseringsprosessen har bakkekontakt («tåspissen») som forutsetning. Det er altså sansene som fører en til det transcendente. Snøen kobles på denne måten til diktning, for den tildekker det synlige og omformer

39 For Hugo Friedrich er dette et stiltrekk som kjennetegner den moderne lyrikken generelt. Den bestemte artikkelen treffer på noe ukjent, noe som ikke har blitt nevnt før. Substantivet virker derfor ubestemt og hemmelighetsfullt. Se Friedrich 1985: 160 f.

landskapet til en *tabula rasa* som kan beskrives på nytt. Dermed har Bonnefoys siste vers en slående likhet med Grünbeins *Om Snön*, der det nedsnødde landskapet forestilles som «griffeltavlan». Men til forskjell fra Grünbein beskrives snø ikke bare som et passivt medium hos franskmannen, men i det den skriver, er den også produktiv. Den blir til et skrift fra «utanfor verda», et slags hemmelig språk.

Snøskrift

Kobling av snø og ord (bokstaver) kjennetegner hele diktsyklusen. Hvorfor er denne koblingen så attraktiv for den franske poeten? For å finne svar på dette, kan vi se på diktet «L'été encore» («Sommaren igjen»). Her finnes det en sammenligning mellom ord og brev med snø:

J'avance dans la neige, j'ai fermé Les yeux, mais la lumière sait franchir Les paupières poreuses, et je perçois Que dans mes mots c'est encore la neige Qui tourbillonne, se resserre, se déchire.	Eg går inn i snøen, eg har lukka auga, men lyset trengjer gjennom dei porøse augnelokka, og eg ser at i orda mine er framleis snøen som tumlar, drar seg saman, revnar.
Neige, Lettre que l'on retrouve et que l'on déplie, Et l'encre en a blanchi et dans les signes La gaucherie de l'esprit est visible Qui ne sait qu'enchevêtrer les ombres claires.	Snø, eit brev som vi finn og brettar ut, og blekket har bleikna og i teikna er den fomlande tanken synleg som berre rotar til dei klare skuggane.
Et on essaye de lire, on ne comprend pas Qui s'intéresse à nous dans la mémoire, Sinon que c'est l'été encore; et que l'on voit Sous les flocons les feuilles, et la chaleur Monter du sol absent comme une brume. (20)	Og vi prøver å lese, vi forstår ikkje kven som interesserer seg for oss i minnet, om det ikkje er sommaren igjen; og vi ser blada under snøfillene og varmen stige av den fråverande jorda som dis. (111)

I dette diktet fungerer snø som palimpsest som oppbevarer det gamle, men samtidig tildekker det med et nytt teppe, derfor er det snakk om «Lettre que l'on retrouve». Den norske versjonen gjengir dette med «eit brev som vi finn», men hovedvekten burde ligge på at man finner brevet igjen. Snø er også i ordene mine («at i orda mine er framleis snø»). Gjennom snøen kan

jeget se for seg noe annet, nemlig en vag sommerfornemmelse. Men alt dette står ikke til disposisjon, man kan ikke tvinge det frem. Minnene kommer som «mémoire involontaire», fra «den fråverande jorda som dis». Bakken er jo fraværende fordi det dreier seg om minner. Og det er minnene som forandrer sceneriet fra et vinterlandskap i diktets første vers til et minne om sommer. Det samme ord, «encore», knytter sommeren til vinteren.

Analogien mellom snø og ord/skrift består i at begge to ikke står til rådighet. Bonnefoy snur den vanlige oppfattelsen av semantisk presisjon på hodet. Det er ikke språktegn som er semantisk presise, men snøtegn, altså et nedsnødd landskap med «dei klare skuggane». De er det i kraft av at de ikke lar seg konseptualisere. Når de blir omdannet til språktegn, får de fast form og en tydelig struktur. De konseptualiseres og fører dermed bort fra presensen. Så snart tanken får en fast form, idet den skrives opp, for eksempel, forstyrrer den det vesentlige. Bonnefoy jobber her med en motsetning mellom bokstaven og ånden, mellom det faste og det flyktige, hvor det åndelige oppfattes som nærmere livet enn den døde bokstaven. Jakten etter *la présence* har preg av det paradoksale, for presensen kan kun kretses inn med bokstaver. Hver gang man tror å ha funnet en formel for den, trekker seg denne tilbake. Bonnefoy eksemplifiserer dette ved hjelp av et enkelt snøfnugg i diktet «Le peu d'eau»:

À ce flocon Qui sur ma main se pose, j'ai désir D'assurer l'éternel En faisant de ma vie, de ma chaleur, De mon passé, de ces jours d'à présent, Un instant simplement: cet instant-ci, sans bornes.	Denne snøfilla som legg seg på handa mi, trår eg etter å sikre ei æve ved å skape av mitt liv, min varme, mi fortid, desse dagane no, ein enkel augneblink: denne augneblinken, grenselaus.
Mais déjà il n'est plus Qu'un peu d'eau, qui se perd Dans la brume des corps qui vont dans la neige. (8)	Men så er ho ikkje meir enn litt vatn som forsvinn i disen av kroppane som går i snøen. (106)

Både snø og dikterisk språk er flyktige materialer som unndrar seg ethvert forsøk på å holde dem fast. «Augneblinken» kan forstås som en form for presens der man kunne holde fast snøkrystallets perfekte form. Men nettopp dette er ikke mulig. Koblingen av snø og dikterisk språk ligger både i

det flyktige og i det kontingente. Så som snø kan fortrylle verden, kan dikt fortrylle leseren og skape en følelse av presens som straks forsvinner igjen når man forsøker å definere denne følelsen. Diktet består av en sekstett og en tersett. Det finnes én gjennomført aleksandriner, vers seks. Vi har to iøynefallende versbindinger der den andre danner liksom en liten pause mellom snøfnugget som går i oppløsning. Vi har også i dette diktet med en slags abstraheringsprosess å gjøre, for i sekstetten er det lyriske jeget tydelig markert. Det forteller om sitt ønske – «ma main», «j'ai désir», «ma vie», «ma chaleur», «mon passé». Man kunne også si at vektleggingen er på øyeblikket, knyttet til jeget i sekstetten. Mens det i tersetten betones mer fenomenet «tid» som sådant. Dette er uttrykt gjennom den anonyme folkemengden («kroppane») som går i snøen. Diktet understreker dette via rytmen. En lett, dansende rytme i sekstetten avløses av monotone enstavelsesord i diktets siste vers, bortsett fra «brume» og «neige».[40] Det «grenselause», som diktet jo så fint understreker med det typografiske hvite rommet mellom sekstett og tersett, og som er knyttet til øyeblikket, til presensen, går med en gang over til tiden som tar alt. Dermed har vi en motsetningsstruktur mellom øyeblikket og tidens løp. Snøfnugget kan leses som symbol på livet. Livet er endelig, mens vann er symbol for det sykliske som menneskene er underlagt. På et mer abstrakt nivå kan man si at diktet handler om forholdet mellom død og eksistens.

Analogien mellom snø og skrift føres videre, for eksempel i diktet «Hopkins Forest», hvor jeget åpner en bok:

Je rentrai
Et je rouvris le livre sur la table.
Pages après page,
Ce n'étaient que des signes indéchiffrables,
Des agrégats de formes d'aucun sens
Bien que vaguement récurrentes,
Et par-dessous une blancheur d'abîme
Comme si ce qu'on nomme l'esprit tombait là, sans bruit,
Comme une neige.
Je tournai cependant les pages. (42)

I went inside
And re-opened the book upon the table.
Pager after page,
There were only indecipherable signs,
Aggregates of forms that made no sense
Despite their vague recurrence,
And underneath a whiteness, an abyss
As if what we call spirit were falling there,
Quietly, like snow.
Nonetheless, I turned the pages.[41] (43)

40 Se også Steller 1997: 85 f.
41 Der det ikke finnes en norsk oversettelse, siteres etter Bonnefoy 2012, sidetall i parentes.

Det er passasjer som denne som viser at *Début et fin de la neige* ikke bare er et forsøk på å gi uttrykk for *la présence*. For diktsamlingen er like mye en drøfting av hermeneutiske problemstillinger. Den tradisjonelle hermeneutiske posisjonen som går ut fra en skjult tekstmening som ligger liksom «under» tekstens overflate, som går teksten forut, fungerer ikke lenger. Bonnefoys dikt kan ikke forstås ut fra en overført betydning ut fra det sagte. Ordene referer til seg selv. Meningen i dette diktuniverset er ingen rasjonell kategori. Tvert imot unndrar diktene seg en «rasjonell» forståelse. Diktning må forstås som en prosess, ikke som et resultat. I de siterte versene ser vi at de hvite boksidene sammenlignes med en (underfundig) snøflate og bokstavene med ånden. Det er som om ånden selv faller ned på sidene og dette sammenlignes med snøfall. Men denne «snøskriften» er ikke til å dechiffrere.

Formuleringen er underlig ved første øyekast fordi lengre frem i syklusen, i diktet «Le Miroir», har vi lest formuleringen: «Neiger / Se désenchevêtre du ciel» (4), («Snø / viklar seg ut av himmelen» (104). Men den tilsynelatende motsetningen oppløses fort og gir oss et eksempel på hvordan Bonnefoys kunst snur forestillingene våre på hodet. For Bonnefoy er det snøen som er klar og entydig, transparent kunne man kanskje si, mens den menneskelige fornuft, uttrykt i skrifttegn, er alt annet enn klar. Det er «aucun sens», som det heter i diktet. Hvis vi ikke klarer å erkjenne snøens kvalitet og egenskap, er det på grunn av hverdagsspråket vi kommuniserer med. I det nevnte diktet «Hopkins Forest» leser man om verden som er ødelagt av språket, «du monde dévasté par le langage» (44). Med snø har Bonnefoy funnet et naturfenomen som passer perfekt for det han vil vise. Snøfallet fortryller den ytre verden. Fortryllelsen av den ytre verden korresponderer med det poetiske språkets evne til å fortrylle.

Sammenkoblingen av snø med det poetiske ord skjer altså på grunn av en strukturell likhet mellom snø og språk. Denne består i at det enkelte snøfnugg har en klar, entydig (krystallinsk) struktur som de enkelte bokstavene, men snø, som jo er et fenomen sammensatt av snøfnugg, blir mangetydig og vanskelig å forstå. Og den er et flyktig fenomen. Det samme kan sies om bokstavene som settes sammen til ord. Snø er det naturfenomenet som kanskje passer best for Bonnefoys måte å tenke poesi på. Det poetiske er jo ifølge Bonnefoy et fenomen som ikke lar seg

avgrense og som er flytende. Det poetiske språket er sånn sett motsetningen til et instrumentelt språk som har med klassifisering å gjøre. Det poetiske kan ikke begripes og eies. Igjen har vi her en strukturell likhet mellom snø og det poetiske ordet fordi snø heller ikke lar seg berøre. Snø, det enkelte snøfnugg, lar seg ikke berøre uten at det smelter og blir til vann. Det dreier seg om et naturfenomen man ikke kan bruke til noe, i hvert fall ikke på lang sikt. Dermed har snø en slående likhet med språket Bonnefoy favoriserer når det gjelder erkjennelsen. Dette uttrykkes med «noli me tangere»-motivet som fungerer som et ledemotiv i diktsyklusen:

Hésite le flocon dans le ciel bleu À nouveau, le dernier flocon de la grande neige.	Snøfilla nøler i himmelen, blå på ny, den siste filla av den store snøen.
Et c'est comme entrerait au jardin celle qui Avait bien dû rêver ce qui pourrait être, Ce regard, ce dieu simple, sans souvenir Du tombeau, sans pensée que le bonheur, Sans avenir Que sa dissipation dans le bleu du monde.	Og det er som om han ville komme inn i hagen, han som sikkert må ha drøymt om det som kunne vere, dette blikket, denne enkle guden, utan minne om grava, utan annan tanke enn lykka, utan anna framtid enn å løysast opp i det blå verda.
«Non, ne me touche pas,» lui dirait-il, Mais même dire non serait de lumière. (30)	«Nei, ikkje rør meg,» ville ho seie til han, men sjølv å seie nei ville vere av lys. (116)

I dette diktet med tittelen «Noli me tangere» forbindes snø, eller for å være nøyaktig, det siste snøfnugget, med en bibelsk scene, hvor Maria Magdalena vil berøre den oppstandne Jesus og denne svarer med de kjente ord: «Noli me tangere.»[42] Allerede den grafiske anordningen, de to første og siste vers står separat, viser at «Non, ne me touche pas» står i forbindelse med «le dernier flocon». Det siste snøfnugget tolkes som noe veldig skjørt, noe som ikke tåler å bli berørt. Poenget er at allerede i det at snøfnugget blir synlig, ligger dets avskjed. For snøfnuggene er ikke disponible. Og det er dette fenomenet som gjør en sammenligning med

42 Jesus bruker formuleringen overfor Maria, ikke omvendt som i den norske versjonen.

den bibelske scenen mulig. Ønsket om å eie det man er glad i, ønsket om i det minste å kunne berøre det, oppfylles ikke. Det er slike øyeblikk som Bonnefoy ville kalle *la présence*, noe som er her, som er fullt present, men samtidig er på vei bort.[43] *La présence* lar seg ifølge Bonnefoy ikke «begripe», fenomenet lar seg heller ikke fastholde og det lar seg heller ikke prolongere, enda det er nettopp det mennesket vil.

Analogien mellom snø og skrift finner man kanskje også i samlingens tittel. For man kunne jo spørre seg hvorfor det skulle være viktig at snø har en begynnelse og en slutt. Hvorfor legges hovedvekten på det? Vi tror at også dette har med det metapoetiske å gjøre. For i forbindelse med skrift er tittelen meningsfull, fordi skrift, altså diktsamlingen, har en begynnelse og en slutt. Selve fokuseringen på begynnelsen og slutten av snøfallet er jo litt underlig. Men det er det det kommer an på. Det oppstår noe med snø og det slutter noe når snøfallet ender, og det er diktsamlingen selv.

Vi har sett at Bonnefoy legger vekt på snøens forvandlingskraft. Dette er utgangspunktet i det første diktet. Snø forvandler jorden og gjør det dermed mulig å iaktta den på en ny måte. Så som snø forvandler og omskaper landskapet, forvandler det poetiske ordet det hverdagslige språket. Denne parallelliseringen er mulig på bakgrunn av analogisk tenkning mellom snø og skrift. Snø tildekker og oppbevarer samtidig. Det første muliggjør en ny begynnelse på en hvit flate, snøens tildekkende egenskap derimot viser at det forgangne alltid er med i den nye begynnelsen.

Snø, bier og honning

Koblingen mellom snø, bier og honning blir stadig viktigere mot syklusens slutt. I det siste diktet med tittelen «La seule rose», som består av fire deler, er det ikke lenger mulig for jeget å se forskjell mellom snø og honning: «Ce que j'ai dans mes mains, ces fleurs, ces ombres, / Est-ce presque du miel, est-ce de la neige?» (60) («What I have in my hands, these flowers, these shadows, / Is it almost honey, is it snow?») (61). Og litt senere sammenlignes snø med bier: «Et au-delà ce même bruit d'abeilles / Dans le bruit de la neige» (62) («And beyond, the same sound of bees / In the sound

43 Se også McLaughlin 2020: 75.

of snow») (63). Det er påfallende at sommeren er godt forankret i denne samlingen, på tross av tittelen. Diktsamlingen slutter, betegnende nok, med ordet «rose»: «La neige piétinée est la seule rose» (64) («The trampled snowdrift is the only rose») (65). Hvordan skal vi forstå denne påfallende insisteringen på sommerfornemmelse i en vinteratmosfære, og hvordan kan vi forklare den underlige koblingen mellom snø, bier og honning?

Vi kan minne om Bonnefoys formulering angående poesiens vesens: «The fusion of opposites is the star that guides poetry.» Å forene sommeren med vinter er altså et genuint poetisk grep, ifølge dikteren. Men i hvilken grad er sammensmeltingen mellom sommer og vinter motivert? At snø eller de enkelte snøfnuggene skal ha noe med blomster å gjøre, antydes allerede før diktene setter inn, nemlig med mottoet, noen vers fra Petrarcas *Canzoniere*. Som Genette har påvist, kan et motto oppfattes som en slags gåtefull kommentar til teksten så lenge verket ennå ikke er blitt lest.[44] I vårt eksempel består gåten i at Bonnefoy siterer noen vers fra «dikt 126» der det riktignok snakkes om blomster og ikke om snø: «Qual si posava in terra, e qual su l'onde; / Qual con un vago errore / Girando parea dir: qui regna amore» («some fell to rest on ground, some on the water / and some in lovelike wandering / were circling down and saying, ‹Here Love reigns›.»[45] Bonnefoy omfunksjonaliserer den opprinnelige referansen fordi blomsterbladene forestilles som snøfnugg. Med dette grepet forbinder han sommer og vinter allerede før leseren har begynt med sin lesning.[46] Parallellisering mellom blomsterblad og snøfnugg er noe som dukker opp igjen i diktene, for eksempel i «Le tout, le rien»:

Et que l'eau qui ruisselle dans le pré	And let the brook that tumbles in the meadow
Te montre que la joie peut survivre au rêve	Show you that joy may survive the dream,
Quand la brise d'on ne sait où venue déjà disperse	When the breeze from who knows where scatters
Les fleurs de l'amandier, pourtant l'autre neige. (54)	The flowers of the almond tree, another snowfall. (55)

44 Jf. Genette 1989: 153.
45 Sitert etter Petrarch 1999: 196 f.
46 Jf. Genova 2005: 144.

Men sitatet til Petrarca snakker ikke bare om blomsterblad, det snakker også om kjærlighet («were circling down and saying: Here Love reigns»). Denne treklang mellom sommer, vinter og kjærlighet tas opp igjen i fortettet form i samlingens siste vers, «La neige piétinée est la seule rose», dersom man i rosen ser et kjærlighetssymbol. Gjennom poetisk fantasi kobles altså sommeren til vinteren. På denne måten betones det sykliske ved livet. Samtidig flyter forskjellige tidsperioder inn i hverandre og dukker opp i et eneste øyeblikk, i form av minner («Je fais tomber un peu de sa lumière, Et soudain c'est le pré de mes dix ans») (60) («I tip out a bit of its light, / And suddenly it's the meadow of my tenth year») (61), og i form av intertekstuelle referanser («Une grande photographie de Baudelaire») (44) («A big photograph of Baudelaire») (45).

Dermed åpner han det poetiske rommet mot det grenseløse med tanke på tidsaspektet. Dette ser man kanskje best i forbindelse med bie-motivet. Som vi har sett, trekker Bonnefoy biene inn i sitt univers via en sammenligning mellom snøfnugg og blomsterblad, og på den andre side via hørselen, når biene summer som snøfnuggene i en snøstorm. Og siden begge to forbindes med språk, fungerer biene også som bilde for det poetiske arbeidet. I diktet «Le tout, le rien» bruker dikteren for eksempel formuleringen «Abeille de la vie» («Bee of life») for å betegne dikterens arbeid.[47] Men dette bildet er ikke noe som Bonnefoy har kommet på. Det er en tradisjonell topos for dikteren generelt som produserer søte ord, liksom bier produserer honning. Man finner sammenligningen for eksempel allerede hos Platon, i dialogen «Ion».[48] Fra Platon kan man trekke en linje frem til Rainer Maria Rilke og til våre dager. Rilke skriver i et brev til sin polske oversetter: «Vi er det usynliges bier. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible [Vi hjembringer uophørligt det synliges honning, for at oplagre den i det Usynliges gyldne bistade]».[49] Videre bestemmer han dikterens oppgave med følgende ord: «… vor opgave er det at lade os præge af denne foreløbige, forgængelige

47 Bonnefoy 2012: 54/55.
48 Se Dutli 2016: 103.
49 Sit. etter Heidegger 2021: 64 f.

Jord så dybt, så lidende og lidenskabeligt, at dens væsen genopstår ‹usynligt› i os.»[50]

Dette kunne Bonnefoy ha sagt. Også for ham var det sentralt å gå ut fra det synlige, for deretter å transformere det «materielle» til diktning. Diktning, her forstått som det vesentlige av jorden («ihr Wesen»), sammenlignes med bienes honning. Det er mange forskjellige forestillinger i kulturhistorien knyttet til biene. Det er ikke bare dikteren som fungerer som en bie, i den kristne ikonografien sammenlignes også Jesus og med ham Maria, hans mor, med bier eller med en bikube.[51] Bonnefoy trekker både Jesus og Maria inn i diktsamlingen, og som kunsthistoriker kjente han til denne ikonografiske tradisjonen. I diktet «La vierge de miséricorde» («Jomfru av miskunn») nevnes Maria med følgende ord:

Tout, maintenant, Bien au chaud Sous ton manteau léger, Presque rien que de brume et de broderi, Madone de miséricorde de la neige.	Alt, no, godt og varmt under den lette kappa di, nesten ikkje anna enn dis og broderi, snøens madonna av miskunn.
Contre ton corps Dorment, nus, Les êtres et les choses, et tes doigts Voilent de leur clarté ces paupières closes. (12)	Mot kroppen din søv dei, nakne, skapningane og tinga, og fingrane dine slører dei lukka augnelokka med lyset sitt. (108)

Sammenligningen av Jesus og Maria med biene skjer på bakgrunn av at biene ble oppfattet som rene, jomfruelige og flittige i middelalderen. Deres renhet tilsvarer snøens renhet. En formulering som «snøens madonna av miskunn» er dermed ikke lenger så forunderlig som den først ser ut til å være. I den kristelige ikonografi fremstilles Maria gjerne som bikube og Kristus som bie. Ved hjelp av denne ikonografiske omveien er vi igjen havnet ved snøens transcendentale egenskap. For hvis Kristus kan

50 Sst. 64.
51 Dutli 2016: 69–78.

fremstilles som bie og denne som snøfnugg, ligger begrepet snøtranscendens ikke langt unna.[52]

Men hva betyr egentlig jomfru av miskunn? Ifølge «Det norske akademis ordbok» kommer ‹miskunn› fra norrønt og har grunnbetydning «ikke skylde noen for noe». «Jomfru av miskunn» er den som kan være barmhjertig fordi den ikke skylder oss noe. Den som ikke står i et skyldig forhold overfor et annet menneske. Dermed er det understreket at en slik skikkelse ikke lenger kan oppfattes som vanlig menneske, fordi *qua* menneske er vi alle skyldige på en eller annen måte. Antageligvis henspilles det her på Maria som er fri fra arvesynd gjennom en ubesmittet unnfangelse. Snøens madonna av miskunn kan oppfattes som en slags epifani. En sublim skikkelse som kan dukke opp når presensen råder. Hele diktet er en apostrofe der den talende vender seg direkte til den fraværende jomfruen. Men *la présence* kan ikke ses eller begripes fordi «skapninga og tinga» sover. Men den er uttrykt med de første ord: «Alt, no,». Vi ser at diktet ikke beskriver en realitet vi kjenner til, men satser fra begynnelsen av på en imaginær skikkelse som riktignok har en klangbunn i den kristelige kulturarven. Besjeling av verden kommer klart til uttrykk når også «tinga søv». En slik form for besjeling uttrykker det La Cour ville kalle «Slægtskabsforhold», altså en viten om at alt henger sammen.[53]

Det er spennende å se hvordan de forskjellige tidsplanene forstyrres i den poetiske fantasien. For snø («il neige») utløser minnene, men den romsterer også i erindringsbilder. I den fjerde delen av «La seule rose» får snø liksom det siste ordet. Jeget har kun sans for de formene som snøen danner. Bygningene jeget snakker om, er i ferd med å bli nedsnødd. Med tanke på at snø også oppfattes som skrift og tale, kunne man kanskje si at det er diktet som tildekker istedenfor å avsløre. Det som jeget iakttar ved å gå i minnene rundt i kirkene til de italienske renessansearkitektene, er snø:

---

52 Denne metaforikken (snøfnugg = hvite bier) bruker for eksempel H.C. Andersen i *Sneedronningen*, se kap. 6. Den samme metaforen har også Artur Lundkvist i diktet «Snö» fra diktsamlingen *Liv som gräs* (1954).

53 La Cour 1958: 35: «Digterens inderste Viden er en Viden om Slægtskabsforhold.»

Mais ce que je regarde, c'est de la neige	But what I see before me, is hardened snow
Durcie, qui s'est glissée sur le dallage	That has crept across the tiles
Et s'accumule aux bases des colonnes	And builds up against the columns' bases
À gauche, à droite, et loin devant dans la pénombre.	Left and right, and far ahead into the shadows.
Absurdement je n'ai d'yeux que pour l'arc	Absurdly I have eyes only for the curve
Que cette boue dessine sur la pierre.	Drawn by this slush across the stone.
J'attache ma pensée à ce qui n'a	No name, no meaning. O my friends,
Pas de nom, pas de sens. Ô mes amis,	Alberti, Brunelleschi, San Gallo,
Alberti, Brunelleschi, San Gallo,	Palladio, who gesture from the other shore,
Palladio qui fais signe de l'autre rive,	I won't betray you, however, I pass on,
Je ne vous trahis pas, cependant, j'avance,	The purest form remains
La forme la plus pure reste celle	That which the raveling mist has penetrated,
Qu'a pénétrée la brume qui s'efface,	The trampled snowdrift is the only rose.
La neige piétinée est la seule rose.	(65)
(64)	

Idet jeget fokuserer stadig mer på snø og ikke på den vidunderlige arkitekturen det var så opptatt av i første omgang, settes det en spennende prosess i gang. Jeget synes det er absurd at det har kun øye for avfallsproduktet, så å si. Taleren tenker over det som ennå ikke har fått navn, det som ligger bortenfor språket, men som tross alt finnes. Dermed favoriserer subjektet det formløse avfall, «cette boue» («this slush») i form av «neige durcie» («hardened snow») fremfor den formfullendte skjønnhet. Men dette har ingen ting med svik overfor de italienske arkitektene å gjøre ifølge taleren som er på jakt etter den reneste formen («la forme la plus pure»). Og «[t]he purest form» er den som er gjennomtrengt av tåke. Det vil si den som ikke lar seg nagle fast med et begrep, den som knapt nok kan iakttas. Den som er utydelig og formløs.[54] Siden det er diktsamlingens siste vers, kan vi nå se hvor det hele ender: I en formulering som er på samme tid veldig abstrakt og sanselig konkret. «La neige piétinée» («trampled snowdrift») har ingen tydelig form og ingen mening, semantisk sett. Denne snøen rommer så å si alle mulige betydningene, men har

54 Tanken ble allerede antydet ovenfor: «The grief of being born into matter.»

selv ingen avgjort betydning. Og denne «tråkket snø» sammenlignes nå med den eneste rosen.

Dermed kobles ikke bare vinter sammen med sommer, som jo var et slags ledemotiv gjennom hele samlingen, men, som kjærlighetssymbol *par excellence*, trekker Bonnefoy med rosesymbolet også kjærligheten inn i bildet. Diktsamlingen ender på denne måten der hvor den har begynt. Petrarcas motto rommer jo all de elementene som vi nettopp var inne på. Ut over det ligger i forbindelsen mellom «snø» og «rose» en skjult hentydning til Petrarca som skriver i dikt 131, hvor han reflekterer over hvordan han vil synge om kjærlighet, at han ville se «roser som blomstrer i snøen»: «et le rose vermiglie infra la neve». En annen ting som slår oss, er at Bonnefoy legger vekt på den kulturelle hukommelsen når han snakker om «la neige piétinée». Snø forbindes eksplisitt med fortiden i form av sporene som finnes. Denne snøen kan sammenlignes med «les neiges d'antan» til François Villon og med *Neiges* til Saint-John Perse (se kap. 7). Men til forskjell fra Villon dreier det seg her om snø som ikke har smeltet, men som blir liggende som «neige pietinée». Blikket vendes dermed ned til bunnen og bort fra kirkehvelvet. Når den skitne og brukte snøen kvalifiseres som rose, kan vi lese dette som en oppgradering av den sanselige verden, av tingene. Dette er helt i overensstemmelse med Bonnefoys materialistisk funderte poetikk som nevntes innledningsvis.

I dette kapitlet har vi sett at en mulig reaksjon på modernitetens utfordringer ligger i en vektlegging av det transcendente som kan knyttes til et «motspråk». Lyrikken til Børli og Bonnefoy er karakterisert ved en skepsis overfor begrepsspråket og språket generelt. Børli bruker formuleringen «det taktile språk» som motvekt til begrepsspråket. Ifølge Børli er det «det taktile språk» som muliggjør en uformidlet tilgang til tingene. Diktet oppstår hos Børli bortom språk, i taushetens grenseland som er koblet til det transcendente. Naturmaterialet snø fungerer som incitament til dette området. «Det taktile språk» er, som begrepet tilsier, egentlig en form for ikke-språk, og i dette kan Børli sammenlignes med Bonnefoy. For hans begrep *présence* er også knyttet til en ikke språklig sfære. For ham er språk tegn som refererer til seg selv. Det er «konsepter» (*concepts*) og begreper (*notions*), til forskjell fra poesi, som vender seg bort fra det. Men fordi poesiens medium er språk, oppstår et dilemma som

kanskje kan forklare Bonnefoys forkjærlighet for maleri. Men Bonnefoy er selvfølgelig klar over at også et maleri er en representasjon av virkeligheten i et bilde, at det ikke finnes noe sånt som en uformidlet tilgang til virkeligheten. Som Maria Moog-Grünewald skriver, er en slik innsikt forutsetningen for å fremkalle *présence* som et ideal.[55]

Men hva skjer når forfattere ikke først og fremst er interessert i poetologiske og estetiske spørsmål? Når de vil holde fast ved bestemte, konkrete problemstillinger som for eksempel tapserfaring (Vesaas) eller holocausterfaring (Celan)? Hvordan skriver man om dette når man samtidig er overbevist om at språk har tapt sin uskyld med tanke på dets evne til representasjon? Hvordan påvirker dette den litterære utformingen av snømotivet? Dette skal være det neste kapitlets problemstilling.

55 Jf. Moog-Grünewald 2008: 260.

KAPITTEL 5

Snøminne

Snø er et ambivalent materiale. Den har potensial til å fortrylle verden, samtidig som den også kan være farlig. Ødeleggelsens potensial er stort når vi tenker på snøskred og lignende fenomener. Snø kan ødelegge en stabil orden og skape kaos, og hukommelsen må til for å gjenopprette en ny orden ut fra den gamle. Historisk sett ble mnemoteknikken oppfunnet på grunn av en katastrofe. Ifølge Quintilian kan Simonides fra Keos ses som grunnleggeren. Da et hus raste sammen, og alle som satt ved en bankett, ble lemlestet til det ugjenkjennelige, var han den eneste som kunne identifisere gjestene fordi han husket bordplasseringen. Og dermed kunne de pårørende begrave sine døde.[1] Som Stefan Goldmann har påvist, er denne lille historien innviklet og har mange forskjellige aspekter ved seg.[2] Viktig i forbindelse med foreliggende studier er katastrofe- og minneaspektet. De døde skal identifiseres for at begravelsesritualet kan finne sted. Å koble den døde til et sted har vært avgjørende med tanke på minnekulturen.

Dette gjelder i aller høyeste grad for den jødiske kulturen. Gravplassen er et hellig sted som ingen får lov til å forandre. Jødene har en utpreget minnekultur, og de døde er en «selvfølgelig» del av samfunnet. Paul Celans diktning må forstås på bakgrunn av nazistenes «krig mot erindringen», for å låne en formulering av Primo Levi som han brukte i *De druknede og de bergede*.[3] For med massedrapene siktet nazistene ikke bare mot tilintetgjørelsen av hele den jødiske befolkningen i Europa, men

1 Se Quintilian 2001: 63 ff: *Institutio oratoria*, bok 11, 2.

2 Goldmann 1989: 43–66.

3 Se Primo Levis *De druknede og de bergede* der han skriver: «For øvrig kan hele historien om det kortvarige ‹tusenårsriket› leses på nytt og oppfattes som en krig mot hukommelsen, en orwellsk forfalskning av hukommelsen, en forfalskning av virkeligheten, en fornektelse av virkeligheten, og til slutt den endelige flukten fra den samme virkeligheten.» (Levi 2020: 34)

de ville også slette alle spor etter den. Celans diktning kan tolkes som et oppgjør mot glemselen. «Graven i lufta», som det heter i Celans dikt «Dødsfuge», skal få et minnesmerke, om enn et slikt minnesmerke bare kan være «en følelse, / blåst hit av isvinden, / som tjorer sin due-, sin snø- / fargede flaggduk» (se kap. «Snøfargede flaggduk»). I Celans dikt konvergerer en individuell katastrofe, både hans mor og hans far ble drept, med en historisk katastrofe man ikke ville trodd var mulig.

Det kan kanskje virke litt underlig at det trekkes inn en konkret historisk hendelse i en studie som er opptatt av moderniteten på et mer generelt grunnlag. Men den polsk-engelske sosiologen Zygmunt Bauman har påvist at holocaust ikke hadde vært mulig uten modernitetens landevinninger. Han sier at den moderne sivilisasjon ikke var «en *tilstrekkelig* forutsetning for Holocaust», men en «absolutt *nødvendig* forutsetning».[4] Ifølge ham er det bare et industrialisert samfunn med et velsmurt byråkratisk apparat som er i stand til å drepe så mange i løpet av så kort tid. Det er «en teknologisk kraftpresentasjon», så kynisk som det høres ut, som muliggjøres ved hjelp av instrumentell rasjonalitet.[5] Celans dikt må i den forstand også leses som protest mot en industrialisert, byråkratisk samfunnsorganisasjon der ansvarsfølelsen ikke lenger finnes.

Sammenhengen mellom snø og minne må selvfølgelig ikke alltid ha en slik dramatisk vinkling. Man kan fastslå at snøens tildekkende egenskap er hukommelsens incitament. Minneprosessen settes i gang når alt blir hvitt. Denne prosessen er knyttet til mentale bilder og forestillinger. Det er påfallende at dikterne gjerne gjør en kobling mellom snø, minne og diktning. Kanskje mest markant i så henseende er Kristoffer Uppdals dikt «Snø-rim». Her bruker han ikke bare dobbeltbetydningen av ordet ‹rim›, som jo er meget talende med tanke på emnet vårt, men det postuleres ut over dette at snø må til for at diktningen kan komme i gang. Diktets annen strofe lyder som følger:

4 Bauman 2005: 49.

5 Sst.: 54 «Det jeg vil hevde er at reglene for den instrumentelle rasjonalitet er særlig uegnet til å forebygge slike hendelser, at det ikke er noe i disse reglene som diskvalifiserer Holocaust-versjonen av sosial ingeniørkunst, at denne skulle være feilaktig, eller at handlingene metodene tjente skulle være irrasjonelle.»

Eg skjøna ikkje kva som slik meg skar,
som fekk mi sjel til lengte seg til blø.
– So kvitna lufta til med dunlett snø,
og mine skor i snøen sette far.
Daa steig mitt vinterland med glim i glim
og i mi sjel eg kjende frostkvitt rim.[6]

Jeget lengter etter hjemtraktene i nord, mens det befinner seg i sør – «[e]g gjekk der sør i framandt sletteland», heter det i diktets første vers. Det interessante er at Uppdal postulerer en sammenheng mellom kreativitet, inspirasjon og diktning generelt med snø og kulde. Det må snø til for at det kunstneriske arbeidet kan komme i gang.[7] Minnene som er knyttet til «mitt vinterland» stiger først opp etter at snøfall har satt inn slik at jeget kan sette spor etter seg. Denne form for eksternalisert kroppshukommelse kombineres med abstrahering og distansering, som er en forutsetning for diktningen («og mine skor i snøen sette far»). Kunstnerisk virksomhet er knyttet til kulde, som vi ser i strofens siste vers, som har dobbelt betydning («og i mi sjel eg kjende frostkvitt rim»). Hele diktet står under erindringens fortegn, og det er ingen tilfeldighet at denne er hovedmotiv i neste strofe: «Eg mintest livet mitt: ei vinternatt[.]»Nå kan man selvfølgelig argumentere for at all diktning, og spesielt den lyriske, står under erindringens fortegn. Et typisk eksempel i så henseende er jo Vinjes kjente vers «No ser eg atter slike fjell og dalar». For litteraturforskeren Emil Staiger er nettopp ‹erindring› den lyriske sjangerens særtrekk.[8] Men snø som motiv i litteraturen er nesten utelukkende knyttet til hukommelse, erindring og glemsel. Ofte foregår dette i kombinasjon med en forløsningstematikk som har sitt utspring i en epifani. Mens jeg har vært inne på dette siste aspektet i forrige kapittel, skal det i det følgende legges vekt på minneprosessen i forbindelse med snømotivet. *Is-slottet* av Tarjei Vesaas fokuserer på en individuell katastrofe som har forstyrret vennskapsforholdet mellom Siss og Unn,

6 Uppdal 1920: 11.

7 Mads Breckan Claudi fokuserer mer på vitalismen hos Uppdal når han gjør oppmerksom på at det «kalde og vinterlige assosieres med det sjelelig sunne, friske og sterke, med det i åndelig forstand livskraftige» fra samlingen *Snø-Rim* av. Se Breckan Claudi 2016: 235–237.

8 Se Staigers lille bok *Grundbegriffe der Poetik* der han knytter erindring til «det lyriske». Staiger 1978: 11.

to tenåringer. Unns død kan ikke aksepteres og fører til Siss' melankoli. Romanens tema kan da sies å være «sorgarbeidet» til Siss. Is-slottet fungerer som erindringssted i denne prosessen. Romanen har en snødialektikk som er meget talende. For den fallende snø gjør letingen etter Unn nesten umulig fordi den utsletter hennes spor. I takt med denne prosessen aksentueres viljen hos Siss om å ikke glemme venninnen, holde henne i live ved hjelp av minnene.

Tarjei Vesaas: *Is-slottet*

At snø kan fungere som erindringens medium, er innlysende på grunn av dens konserverende egenskap. En nedsnødd flate gjør spor synlige, og disse kan tjene som incitament for hukommelsen. Men fenomenet har to sider, idet snø også kan utviske spor og tildekke det synlige. På denne måten fungerer den som glemselens medium. Ut over dette kan snø også fremme tankearbeidet. Dette fremfor alt på grunn av dens abstraherende prinsipp. Et nedsnødd landskap fortoner seg abstrakt, redusert til det vesentlige, og kan imøtekomme subjektets behov etter fordypning i én tanke. Sagt mindre abstrakt: I et hvitt landskap er det ingen ting som forstyrrer konsentrasjonens kunst. Blikket vender seg innover.

Denne snødialektikken finner vi i Tarjei Vesaas' *Is-slottet*. Romanens handling er «sorgarbeidet» til Siss, som har vanskelig for å komme over tapet av sin venninne, Unn, som forsvant i is-slottet. Tittelen kan tolkes som et erindringssted som spiller en avgjørende rolle i det vinterlandskapet handlingen er situert i. I den følgende lesning vil jeg rette søkelyset på spørsmålet hvordan Siss reagerer på Unns abrupte forsvinning. Tesen er at det er *erindringstematikken* som er det sentrale temaet i romanen. Minne og hukommelse er koblet til «lovnaden» til Siss, som sverger at hun aldri vil glemme Unn.

Snø, spor og lovnaden til Siss

Romanen består av tre deler: «Siss og Unn», «Nedsnødde bruer» og «Treblåsarar». Den første delen ender med Unns forsvinning i den frosne fossen. Den andre delen skildrer mennenes leiting etter Unn og

sykdommen til Siss som isolerer seg alt mer fra folk. Leiting etter Unn skjer i tett fallende snø: «Hadde endå denne snøen komi *i går*, sa leitarane, så hadde det vori sporsnø. No kom han akkurat for seint og gjorde vondt verre»[9] (209). Værforholdene, altså det kraftige snøfall som begynner når Unn blir borte, tilsier ikke at jenta kan finnes, samtidig som det understreker at det er fåfengt å leite. Snøen tildekker alle potensielle spor etter Unn. Men den utsletter også folkets erindring om Unn på det symbolske feltet. Vi ser her en tankegang som er beslektet med den som skal tolkes i kapittel 7, «Hvor er sneen fra i fjor». Vesaas bruker snømotivet ikke bare for å understreke at Unn er borte, men også for å slå fast at folk kommer til å glemme henne etter hvert. Hun blir til «snø fra i fjor». Snøen sletter etter hvert ut «Unn og all ting», som det heter i romanen:

> Kvar var så Unn? Det svara liksom: Snø. Blindt og meiningslaust. Blindt heile den stutte dagen. Ikkje kaldt lenger, men snøver og snøver. Så vart det kvelden, og spørsmåla kom påtrengande: Kvar er Unn? Snø, svara det i hør og heim. Det var vinteren for alvor. Og Unn var sokken ned. Trass i all leiting fanst ikkje noko spor. Det var like blindt kring Unn som i dei blinde snøstormane. […] Det snødde heile natta. Det skulle bli ein stor snøvinter. […] Utfor ruta snødde det for å slette ut Unn og all ting. (225–227)

Sitatet viser at Vesaas helt bevisst og konsekvent bruker snøens potensial, den tildekker og forvansker synsfeltet. Naturfenomenet kobles tett til spørsmålene etter Unns oppholdssted. Det kommer tydelig frem at hun liksom er forsvunnet i det hvite: «Kvar var så Unn? Det svara liksom: Snø.» Denne nærmest mytiske forsvinningen er ikke ukjent i folketroen, og det kan godt hende at Vesaas hentet motivet derfra.[10] Bortføringsmotivet kjennetegnes ved at en person plutselig blir borte. I bortføringshistoriene skjer bortføringen ofte i søvn, i transe eller i ekstase.[11] Dette passer utmerket på Unn, som faller i en slags ekstase ved synet av is-slottet. Hun mister evnen til å tenke fornuftig og kryper inn i is-slottet, magisk tiltrukket av dette naturfenomenet.

Poenget er imidlertid at det samme snøværet som er ansvarlig for at Unn ikke kan finnes, også er ansvarlig for oppgjøret til Siss. Hennes

9 Sitert etter Vesaas 1987, bind 13. Sidetall i parentes.

10 Jf. Groven Myhren 1987: 60–66; generelt om motivet se *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4 (1984), sp. 42–58.

11 *Enzyklopädie des Märchens*, sst. sp. 44.

minner aksentueres i takt med snøens utvisking av sporene etter Unn. I sin avmakt gjør Siss det eneste hun ennå kan gjøre, nemlig å formulere en «lovnad i djupeste snøen»:

> Lovnad i djupaste snøen frå Siss til Unn: Det lovar eg deg at eg ikkje vil tenke på noko anna enn deg. Tenke på alt eg veit om deg. Tenke på deg heime og på skolen, og på skolevegen. Tenke på deg heile dagen, og dersom eg vaknar om natta. […] Oppattnying av lovnaden frå Siss til Unn: Det er ingen annaen. Så lenge du er borte, vil eg aldri gløyme det eg har lova. (227)

Vi ser at snø, ja til og med «djupaste snøen», danner rammen for minneprosjektet til Siss. Dette prosjektet fører henne bort fra virkeligheten, fra den ytre verden og inn i seg selv. Hun mister interessen for omverden og spinner seg inn i sine egne tanker. Interessant ut over dette er også plasseringen av lovnaden til Siss, som jo er viet et helt kapittel med samme navn. Det dreier seg om det sjette kapitlet av den andre delen, og det innrammes av kapitlene «I djupaste snøen» og «Unn kan ikkje slettast ut». Dermed fletter forfatteren sammen de tre motivene snø, spor og lovnad som fungerer som ledemotiv med tanke på romanens komposisjon.

Vesaas utfolder en meget slående snødialektikk. Jo tettere snøfallet blir, og jo mer alle sporene til Unn utviskes, jo mer føler Siss behov for å minnes, for slik å unngå den truende glemselen. Sporene Unn etterlot i Siss' psyke, betones alt sterkere i romanens andre del. Men dette kontrasterer med snøværet som gjør det motsatte. Det utsletter alle spor etter Unn. På denne måten er Vesaas inne på en veldig spennende vekselvirkning mellom snø og minne. For snøværet utvisker alle sporene etter Unn, men snø og is må samtidig også til for at erindringsarbeidet til Siss kan fungere. Det nedsnødde landskapet konnoterer abstraksjonsprosessen til Siss. Hun abstraherer bort alt som ikke har umiddelbar sammenheng med Unn. Det er denne tanken som hennes mor formulerer: «*Det er du som kan få lov til å berre tenke på Unn*» (235). Fenomenologisk sett kunne man også si at snøens abstraksjon i landskapet parallelliseres med den psykiske abstraksjon til Siss. Snø utvisker konturene slik at kun det vesentlige, det mest markante ved et landskap trer frem. Det samme skjer med Siss på det psykiske feltet. Snøens funksjon i landskapet er å utviske sporene, og dermed til syvende og sist også erindringen. Men med tanke på Siss blir

resultatet omvendt. Snøen hjelper henne å aksentuere minneprosessen. Nesten hele den andre delen av romanen tematiserer denne dialektikken:

> Etter ei veke kunne ho stå opp. Ei veke med snødrev mot rutene og mange vakne timar om nettene, med kjensle av at no snør det verre enn noken gong – fordi alt om Unn skal snø ned. Slettast. Det skal slåast fast at ho er borte for godt. At det skal bli rådlaust å søke. Då laga motstandet seg hardt og blankt. […] Ho blir ikkje borte. Ho skal ikkje bli borte. Siss slo dette fast i kammerset sitt. (228)

Det kommer tydelig frem i handlingens gang at jo hardere været blir, jo sterkere stenger Siss seg inn i sin erindring. Kulde og is fungerer i denne prosessen som mnemoteknisk hjelpemiddel, for eksempel i kapitlet «Synet i mars». Her ser Siss Unn i den frosne vannfossen i en slags visjon. Vesaas utnytter isens konserverende egenskap. Dessuten kan is sammenlignes med glass i og med at man kan se gjennom begge. Denne isens egenskap spiller en viktig rolle både for Unn og Siss. Begge to legger seg på isen på vei mot is-slottet for å granske nøye det som isen skjuler. Visjonen til Siss er knyttet til et bestemt bilde i isen, og på denne måten fremheves isens konserverende egenskap. Forskningen tar også med i betraktning muligheten for at Siss faktisk ser konturen av Unn gjennom isen.[12] Dette må forbli et åpent spørsmål som fører oss til noe vesentlig i Vesaas' poetikk. Denne bunner alltid i en eksakt naturiakttagelse, som for eksempel hovedsymbolet, is-slottet, gir uttrykk for. Foruten å være et nokså vanlig naturfenomen er is-slottet også et symbol for Siss og Unns sjelelige «isning».

Siss' minneprosess munner i «ein minne-gang» (275) i romanens tredje del som samtidig fungerer som vendepunkt med tanke på hennes mentale tilstand.

> Ingen slepte seg til med leven. Ville noken, vart han stansa, vart møtt med ei tverr togn som han skjøna. Dei visste alle at dette var ein minne-gang. Is-slottet stod for noko særleg for Siss, visste dei. Siss gjekk dit og ynskte at dei var med på dette, det var ikkje for ingenting. Dei godtok dette, difor var det ingen tur, det var høgtid. (275)

Men før det kommer så langt, kapsler Siss seg inn i sin sorg og begynner å identifisere seg med Unn. Hun blir hennes dobbeltgjenger: «Siss la

12 Jf. Dvergsdal 2000: 277.

just merke til at ho stod ved veggen slik Unn hadde gjort. Medan elevene larma litt unna og var seg sjølv likt. […] Og *her* skal eg stå. Det har eg lova» (234). Sett i lys av erindring, som er temaet vårt i dette kapitlet, kan dobbeltgjengeren oppfattes som en slags «erindringsfigur». Den representerer noen som ikke er til stede og fungerer som kroppsliggjøring av dens minne. Unns minne bevares i Siss fordi Siss muterer til Unns dobbeltgjenger i bokens andre del. Det er påfallende at Siss ikke bare imiterer Unn når det gjelder kroppsspråket og den sosiale rollen hun hadde i klassen. Også i sin måte å samtale på begynner hun å ligne på Unn. Begge to utmerker seg ved at de ikke kan snakke om visse ting.

I den kjente «speilscene» der begge jentene kler av seg og begynner liksom å smelte sammen, spør Unn Siss om hun la merke til noe. Og hun vil fortelle noe, men ikke kan det. Istedenfor sier hun bare: «Eg veit ikkje om eg kjem til himmelen» (177). En setning som skremmer Siss til de grader at hun bare vil dra hjem. Det har vært mye spekulasjon rundt denne setningen med tanke på meningen. Det er snakk om seksuell trakassering eller noe incestuøst. Men istedenfor å fylle romanens «tomme sted» burde man kanskje snarere forsøke å spørre etter dens funksjon i fortellingen. Kanskje er funksjonen til Unns setning at en hemmelighet – uten at den refererer til noe konkret – går fra en person over til en annen. Dette fører til at begge to blir åndsbeslektet. Unn tar sin hemmelighet inn i døden, Siss gjøres på denne måten til en slags forbundsfelle. Siss vet noe, uten å faktisk vite noe, kan derimot ingen ting si til folk som er opptatt med leiting etter Unn. Ut over dette er det også viktig at is-slottet fungerer som det sentrale symbolet som knytter begge jentene til hverandre. Først er det bestemt for Unn, men etter hvert blir det til et magisk sted, som Siss føler seg tiltrukket til. Is-slottet er et bestemt sted i naturen, der Unn fortaper seg og dør. Symbolsk sett er det også et bilde for Siss' psyke. Hennes hode blir til et is-slott på grunn av «ein lovnad» som fører til at liv blir forvandlet til minne.

Hukommelse og melankoli

Hvorfor blir Siss syk? Burde sykdommen ses i forbindelse med hukommelsen og erindringen snarere enn med alderen til jenten? Siss mister

interessen for omverden og blir mentalt syk. Diagnosen til Sigmund Freud ville vært «melankoli», ifølge hans kjente essay «Sorg og melankoli» fra 1917.[13] Freud oppfatter melankoli som en patologisk form for «sorgarbeid» («Trauerarbeit»). Mens vellykket sorgarbeid utmerker seg ved at den sørgende etter hvert lærer å akseptere tapet, gjelder dette ikke for melankolikeren. Han greier ikke å akseptere tapet, men begynner isteden å identifisere seg med objekttapet. Dette fører til at han ikke er i stand til å se seg selv som adskilt fra tapsobjektet. Melankolikeren taper interessen for omverden og lever kun av sin sorg, uten selv å være i stand til å gjennomskue hva som skjer med ham. Realitetsprinsippet som er knyttet til det å komme over tapet, fungerer ikke lenger.

Det ender med at melankolikeren ikke makter å trekke bort libidoen fra det tapte objektet. Istedenfor trekker melankolikeren den ubesatte libidoen bort til seg selv, og dermed oppstår en identifikasjon mellom selvet og det oppgitte objektet. «På denne måten hadde objekttapet forvandlet seg til jegtap», skriver Freud.[14] Forutsetningen for identifikasjonen understrekes i romanen ikke bare ved «lovnaden», men også ved Unns plutselige forsvinning i is-slottet. Det er dette eventyrmotivet som gjør at Siss ikke får mulighet til en ritualisert form for avskjed med Unn, som istedenfor bare blir borte. «Unn sokk ned», heter kapitlet umiddelbart etter hennes bortgang. Siss har dermed ikke noe sted for sin sorg i form av for eksempel et gravsted, og dette fører til at Siss ubevisst flytter sorgen over på sin egen kropp og sjel. Det er dette sorgarbeidet som holder henne i live:

> Ho syntest merke at Unn var gløymd. Ingen tala om henne, ho høyrde ikkje namnet nemnt. Ikkje heime, ikkje på skolen. Som Unn aldri hadde funnist, tenkte Siss opprørt. Det er berre eg som minnest. Og moster der borte, ho minnest nok. (250)

Som melankolikeren lever Siss utelukkende av sitt minne og blir mer og mer handlingslammet[15]: «Kvar minste ting som ho måtte ville finne på, vart helsa med glede i denne tid. Om det ikkje var anna ein kveldstur

13 På norsk i boken *Mellom psykoanalyse og litteratur*, Oslo 2011: 137–149.

14 Sst. 142.

15 Freud skriver: «Melankolien har som psykiske kjennetegn en dyp smertelig misstemning, opphevelse av interessen for utenverdenen, tap av kjærlighetsevnen, hemning av enhver ytelse og en nedsettelse av selvfølelsen […]». Sst. 138.

saman med eit anna menneske. Slik hadde ho stelt det for dei» (253). Det at Siss ikke lenger formår å handle, er typisk for en melankolsk person som har vanskelig med å akseptere at tidsaspektet finnes. For melankolikeren vil jo at tiden liksom nedfryses. For ham finnes det ikke lenger en fremtid, men kun en fortid å forholde seg til. Dersom Siss skal bli frisk igjen, må hun lære å oppleve tid igjen. Romanens tredje del er nettopp viet denne tidsopplevelsen. «Treblåsarar» står i et nært forhold til tiden. Romanen sier det følgende om dem:

> Vi er treblåsarar, lokka av ting vi ikkje står imot. Det er naki og nytt overalt. Eit berg står i rennande vatn. Det står som ei still lyft øks ut i lufta og kløyver tidene for oss, så vi kan nå fort nok fram. Vi er venta. Ein liten sanselaus fugl deisar mot berget og ligg i lyngen, men flagrar opp att og viser seg ikkje oftare. Vi er venta. Vi er mellom dei kvite bjørkeleggene før vi veit ord av. Det var hit, det er her. Vi er venta. *Vår stutte tid blir her*. (270–271)

I dette sitatet omtales tid flere ganger, og det er snakk om at noe eller noen venter på dem. Fokuseringen på tid skjer også via selve uttrykket «treblåsarar», i og med at musikk er tidens kunst *par excellence*. Rett etter dette sitatet tar Siss sin avgjørelse om å vende tilbake til klassen. Hans Fæster er en av få forskere som har skrevet om forholdet mellom tid og evighet hos Vesaas.[16] I hans øyne skaper Siss en «dæmonisk evighet» for seg selv. Hennes forløsning ville da være å akseptere tid som personlig livstid. Man kunne også si at hennes minne fungerer så lenge hun greier å fryse tid fast.

Is-slottet som erindringssted

Is-slottet er romanens sentrale metafor, dette røper allerede tittelen. Enda Siss ikke vet hvor Unn er, føler hun seg magisk tiltrukket til nettopp dette stedet. Is-slottet fungerer som erindringssted for Siss. Dette underbygges med fortellerens ordvalg når han snakker om «minne-gang» og lignende. Men hva betyr det når man oppfatter is-slottet som erindringssted? Til å begynne med er dette ikke innlysende, for et is-slott er kontingent. Dets ikke-varighet og tilfeldighet er dårlig egnet til å fungere som

16 Se Fæster 1972: 71–98.

erindringssted. Og man bør heller ikke glemme at is-slottet som minnested kun er viktig for Siss. Dermed fungerer det ikke som sted for et kollektivt minne. Dertil kommer at is-slottet er avhengig av eksterne faktorer så som streng kulde over en lengre periode. Samtidig er det klart at det vil forsvinne igjen når det går mot vår. Idet Vesaas velger et slikt naturfenomen som minnested til Siss, er dennes helbredelse allerede implisert. Dette er innlysende for leseren, men selvfølgelig ikke for bokens protagonist. Siss' erkjennelse av at is-slottet er endelig, har hun umiddelbart etter sin visjon der hun tror å kunne se Unn gjennom isen:

> Ho tenkte òg: Ein dag i vår skal heile dette berget av is gå i knas. Det skal sprekke, og flaumen vil ta det, knuse det, rive det med seg nedover, slå det meir sund mot berga, og skyle det alt saman ut i det nedre vatnet – og så er det ikkje meir. Siss tenkte seg at ho stod her den dagen, såg med det skjedde. Ho tenkte seg òg ein augeblink at ho stod ute på is-slottet i den stunda – men ho forkasta den tanken straks.
> Nei. (247)

Det at Siss faktisk klarer å se is-slottet under forandringens tegn, tyder på at hun er på bedringens vei. Så lenge hun oppfatter is-slottet som tidløst eventyr- eller tryllested, så lenge forblir hun fanget av det. Is-slottets makt forsvinner i det øyeblikket Siss greier å se det som et objekt man kan forholde seg til. Dette viser sitatets slutt. Men så lenge hun er syk, lar hun seg fortrylle av is-slottets magi. Nøyaktig som Unn som er rent betatt av synet:

> Det var eit trolldoms-slott. Her måtte ein prøve å koma inn såsant der fanst inngang! Der var sikkert fullt av rare gangar og portar – og inn der måtte ein. – Det såg så merkeleg ut at Unn gløymde all ting anna framfor is-palasset. Inn her var det einaste ho sansa. (193)

Unns ønske om å krype inn i is-slottet kommer fra en ekstatisk følelse. Teksten gjør det tydelig at hun blir fortryllet. Det er påfallende at fortryllelsen til Unn er koblet til hennes hukommelse. Hennes gang inn i is-slottet kobles til en bestemt tidserfaring idet hun fullstendig glemmer fortiden, «og let det som hadde vori, ligge att bakom» heter det i teksten (194). Det eventyraktige, fortelleren bruker ordet «trolldoms-slott», forfører Unn til å være uforsiktig, og hun glemmer virkeligheten rundt seg. Før hun vil treffe Siss igjen, vil hun glemme fortiden, og dette blir hennes skjebne. Hos Siss, derimot, er det omvendt. Hun vil holde fast fortiden og risikerer på denne måten den samme skjebnen som Unn.

Det statiske ved et vinterlandskap, det frosne, er liksom forutsetningen for minneprosjektet til Siss. Med den antikke *ars memoriae* i mente kunne man også si at prosjektet til Siss består i å konservere Unns bilde som *imago agens*, som virkemektig bilde, i sin memoria. I kapitlet «Synet i mars» skjer nettopp dette:

> Siss kom i sterk øsing her på den høge, forvirra iskuppelen. Ho let seg glide etter renner og ned i klufter, kom ut på ei hylle eit stykke nede og like på utkanten, mot sola og stupet. I sterk øsing for denne stadens skuld. Ho kom ned ei dokk der utpå. Gjennomskinleg, tett is. Sola stod på og spela i hundretals mønster. Ho skreik opp i det same: for der var Unn! Like framfor henne, såg ut gjennom isveggene! I eit blink syntest ho sjå Unn! Djupt inne i isen liksom. (245–246)

Scenens poeng består i at Siss intuitivt er på riktig sted. Men det faktum at Unns bilde nå står foran Siss og ikke lenger er inkorporert i henne, tyder på at Siss er på bedringens vei.

Men samtidig er det slående at denne visjonen er knyttet til taushet. Siss er overbevist om at dette er noe som hun ikke kan fortelle: «Eitt stod fast: dette kunne ho aldri fortelje med noken. Ikkje med noken i heile verda!» (247). Som en rød tråd løper dette taushetsmotivet gjennom romanen. Slik leser vi for eksempel i begynnelsen, etter at de to jentene har truffet hverandre for første gang:

> Ho vart ikkje spurd om noko av mor og far i dag. Ikkje eit ord om den litt uvanlege heimkoma i går. Dei skulle vel vente litt. Ein dag eller to. Så spurde dei som av vanvare. På den visen brukte dei å få greie på det meste. Men ikkje her! Her var grensa. Ikkje eit ord om Unn skulle noken få ut av henne. Det var altfor skjert det som lyste i auget hos Unn, til at det skulle seiast vidare. (203)

Hva er taushetens funksjon, og i hvilken sammenheng står den med minneprosjektet til Siss? Jeg tror nesten vi må tolke dette motivet i en større sammenheng og koble det til det «hemmelige» som er et annet ledemotiv. Det er påfallende at karakterene ikke kan snakke om de ting som er viktige for dem. Verken Siss eller Unn kan snakke om det som er helt sentralt for deres liv. Dette affiserer også selve fortelleren som kommer med vage hentydninger istedenfor med knallharde *facts*. Det essensielle kan ikke fortelles. Og dette står i en sammenheng med erindringstematikken og den spesifikke oppfattelsen av tiden.

Tausheten til Siss kan kanskje best forstås på bakgrunn av hennes melankoli. Unns forsvinning kan ikke benevnes med ord, fordi det ellers blir til visshet. Derfor også dobbeltgjengermotivet. Siss kan først kvitte seg med dobbeltgjengeren når hun ser Unns bilde i isen. Dette er et sjokkmoment for Siss, en slags sjokkartig erkjennelse: «Då ho sansa seg, var ho eit godt stykke unna. Tenkte at no er det vel borte òg. Syn blir fort borte. Så tydde vel dette at Unn var død. Ja visst. Unn er død» (246). Siss' sjokkartige erkjennelse kan oppfattes som en hukommelsesmetafor som er knyttet til tidsaspektet.[17] Erkjennelsen er knyttet til en slags oppvåkning fra en dødslignende tilværelse.

Men det Siss ser gjennom isen, fungerer nå ikke lenger som et erindringsbilde, fordi det peker fremover i tiden. Unns bilde fungerer som inngangsdør til noe nytt. Veien til Siss i kapitlet «Synet i mars» tar sitt utgangspunkt i visjonen av Unn i isen, og denne visjonen fører Siss til erkjennelsen av at isen ikke kan vare evig. Nå skjer noe kvalitativt nytt med henne. Hva synet avslører med tanke på fremtiden, er nå spørsmålet Siss er opptatt av. Kapitlet «Synet i mars» rommer på denne måten en svært subtil hukommelsestematikk. Det viser hvordan en minneprosess knyttet til fortiden forvandler seg til en minneprosess knyttet til fremtiden, så å si. Det er betegnende at den sjokkartete erkjennelsen innleder Siss' langsomme forandring. En forandring som støttes, idet tanten til Unn oppmuntrer henne til å slippe lovnaden. Før hun forlater bygda, sier hun til Siss:

> Men du må ikkje lova til du øydelegg deg, og når det etter kvart ikkje har noko meining heller. (255) […] Høyr no her, Siss, det er det eg vil be deg om før eg dreg frå her, at du prøver å gå tilbake til alt du hadde. Du sa du hadde gjort ein lovnad. Men det kan ikkje bli meir det, når den andre parten ikkje er meir. Berre til minnet hennar kan du ikkje binde deg slik, og stenge deg av frå det som er naturleg for deg. (257)

Det kommer tydelig frem at problemet til Siss ligger i hennes radikalitet hvormed hun binder seg til lovnaden. «Berre til minnet hennar kan du ikkje binde deg slik», heter det i teksten. Dette er på en måte en nokså abstrakt formulering som indikerer at problemet til Siss ikke bare ligger i

17 Se Assmann 1991: 22–31.

selve minneprosessen, men også i det faktum at hun binder seg for å tradere erindringen til Unn videre. Og dette kan hun kun idet hun imiterer, representerer henne. Idet hun blir til Unns dobbeltgjenger.

Samtalen mellom Siss og tanten til Unn hjelper Siss til å akseptere realiteten etter hvert. Siss finner veien tilbake til livet. En prosess som er ledsaget av en diskret antydet kjærlighet til en gutt i samme klasse. Hennes sjelelige forfrysning begynner å tine i takt med vårens inntog. Nå kommer et tidsaspekt inn i bildet som er knyttet til bevegelsen. Begge to erstatter det vinterlige, frosne sceneriet. Dette uttrykkes ved hjelp av «treblåsarar» som dukker opp. Vinterens frosne tilstand erstattes av klang, og denne fungerer som den nye ledemetaforen i romanens tredje del. At Siss kommer seg etter hvert, uttrykkes ved hjelp av en overgang fra synssans til hørselsans siden det er klangene som dominerer i den tredje delen: «Ikkje noko stormande sprang tilbake til andre: her er eg! Ingen er løyst. Men det er som treblåsarar er komne» (260). Treblåsernes klanger og vannets drypping og flyting er de sentrale bildene ved romanens avslutning.

Vannsymbolikken står i tett sammenheng med erindringstematikken. Aleida Assmann kobler vannet sammen med hukommelsen og snakker om vannets «regenerative Gedächtniskraft».[18] Som symbol for hukommelsen har vannet en ambivalent betydning fordi det kobles både til erindringen og til glemselen.[19] I norrøn mytologi kjenner vi jotunbrønnen, hvor Odin gir det ene øyet som pant for å få lov til å drikke fra brønnens vishet. Ifølge Snorres *Gylfagynning* tilhører brønnen Mime (norrønt Mímir), som er meget klok («hann er fullr af vísindum») fordi han drikker med Giallarhorn fra denne kilden. Mimes funksjon som kilde til visdom tilsvarer navnets etymologi, i og med at Mímir er i slekt med det latinske *memor*, som betyr å erindre. Men vannet konnoterer også glemselen. Med is-slottet fant Vesaas et bilde som perfekt uttrykker denne ambivalensen. Det siste kapitlet, «Slottet stuper», begynner med denne setningen: «Ingen kan vera vitne når is-slottet stuper. Det skjer om natta, etter at alle barn er i seng» (281). Hvis ingen kan være vitne til is-slottets nedbrytning, tyder dette på en mental prosess som foregår. Med tanke på

18 Assmann 1991: 25.

19 Sst. 26.

minnene til Siss betyr det at koblingen til Unn bryter sammen. Det stive og frosne forvandles til vann: «Der skal den sprengde isen flyte, med små kantar av seg oppi vass-skorpa, sigle og bråne og ikkje finnast» (282).

Paul Celans snødikt

Paul Celan er den tyskspråklige lyrikeren fra 1900-tallet som er blitt mest omtalt internasjonalt. Hans forfatterskap er tett knyttet til holocaust-tematikken, og dette kan forklares biografisk. Paul Celan, egentlig Paul Antschel, var tysktalende rumensk jøde som mistet begge sine foreldre i nazistenes konsentrasjonsleirer. Han ble født i 1920 i Czernowitz i Bukovina, som i 1918 ble rumensk og senere tilhørte Sovjetunionen, nå Ukraina. Etter en periode i Bukarest og Wien flyttet han til Paris, hvor han tok sitt eget liv i 1970. I *Der Meridian*, takketalen for Georg Büchner-prisen, spør han om ikke alle dikt har innskrevet sin 20. januar.[20] Og han fortsetter på følgende vis: «Kanskje det nye i diktene som skrives nå, er nettopp dette: Her prøver man, så klart som mulig, å minnes disse datoene?»[21] Celans dikt kan forstås som erindringsarbeid, som et forsøk på å holde minnet om holocaust levende. Celans dikteriske minneprosess er ledsaget av en refleksjon over språket. For hvordan er det mulig å minne om Auschwitz i gjerningsmennenes språk? I takketalen for litteraturprisen fra byen Bremen sier han:

> Språket var – tross alt – intakt, ja. Men det måtte utstå sin egen svarløshet, det måtte gjennomleve en fryktelig forstumming, det måtte utholde tusenvis av dødbringende talers formørkelser. Det gjennomlevde og fant ikke ord for det som skjedde; men det gikk igjennom det. Gikk igjennom og kunne igjen komme «beriket» opp i dagen. I dette språket prøvde jeg, i disse årene og årene etterpå, å skrive dikt: for å snakke, for å orientere meg, for å finne ut av hvor jeg var og hvor det bar, for å gi et utkast til virkelighet.[22]

Celan snakker her om en representasjonproblematikk med tanke på språkets referensielle side, som er blitt til en topos i holocaustlitteraturen.

20 På den såkalte «Wannsee-konferansen» som fant sted den 20. januar i 1942, ble «den endelige løsningen på jødespørsmålet» besluttet.

21 Celan 2020 i oversettelsen av Øyvind Berg: 128.

22 Sst. 81 f.

Litteraturforskeren Georg Steiner formulerer apodiktisk: «The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason.»[23] Svensken Cordelia Edvardson, som skrev to viktige selvbiografiske bøker om holocaust, finner lignende ord for å gjøre oppmerksom på at masseutryddelsene ikke lar seg gjengi med ord:

> Auschwitz – Auschwitz. Men säg det inte till människorna. Det fins inga ord, inget språk med vars hjelp du skulle kunna beskriva det outsägliga, tolka och förtydliga det ofattbara, det finns ingen språkdrakt som skulle kunna kastas över dina erfarenheters skelett. Inga bokstäver för skriket.[24]

I lys av slike uttalelser møter Celans diktning to sentrale problemstillinger. Den er for det første opptatt av hendelser som tilsynelatende unndrar seg verbaliseringen. Og for det andre må den finne et språk som på ingen måte ligner på det tyske hverdagsspråket. Hvor sentralt dette temaet i hans diktning er, ser man også i den allerede nevnte talen «Meridianen». Her snakker Celan om at diktet i dag har «en umiskjennelig og sterk trang til å forstumme».[25] Forstumming, kan man si, som resultat av en umulig problemstilling, i hvert fall for en tyskspråklig dikter: Å bruke det samme språket som nazistene og å finne bokstaver for skriket.

Celans mest kjente dikt er kanskje «Todesfuge». Diktet tematiserer nazistenes masseutryddelse av jødene («Schwarze Milch der Frühe») («svart daggrymelk») og kaller døden en «mester fra Tyskland». Men det er nettopp dette diktet Celan senere i livet skulle ta avstand fra. Diktets musikalitet forfører folk til tankeløs godkjennelse. Celans forfatterskap blir ofte brukt som et slags motbevis mot Adornos kjente diktum – et diktum som han senere tok tilbake – om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Celans dikt ses som en mulig vei å gå. Han bruker nazistenes språk på en radikal ny måte for å unngå all form for instrumentalisering. Hans poetikk gjør opprør mot det lett forståelige fordi dette ville romme for mye av det allerede sagte, som vi skal se i det følgende. Hans poesi unndrar seg språkets «nytteverdi». I et kjent svardikt på Bertolt Brechts «An die Nachgeborenen» formulerer han:

23 Sitert etter Langer 1975: 15.
24 Edvardson 1988: 9.
25 Celan 2020: 129.

EIN BLATT, baumlos, für Bertolt Brecht:	ET BLAD, treløst, for Bertolt Brecht:
Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch beinah ein Verbrechen ist, weil es soviel Gesagtes mit einschließt?[26]	Hva er dette for tider, når en samtale nærmest er en forbrytelse, fordi den medfører masseutsigelse?[27]

Diktet kan leses som en replikk på Brechts vers fra «An die Nachgeborenen» («Til kommende slekter»)[28] der det heter: «Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / weil es ein Schweigen über so viel Untaten einschließt!» («Hva er det for tider, da / en samtale om trær nærmest er en forbrytelse / fordi den innebærer taushet / om så mange ugjerninger?»). Brechts vers, formulert «i mørke tider», er et oppgjør med en estetisk holdning som ser bort fra det politiske, her fascismen. Det finnes tider der det ikke lenger er mulig å snakke om trær fordi en slik samtale betyr taushet om forbrytelsene. Celans dikt er derimot mer radikalt. Diktet opererer med en motsetning mellom «Gespräch» og «Gesagtes», og dette er i seg selv oppsiktsvekkende fordi en samtale jo nettopp er definert ved at det sies noe. Celan formulerer et problem som er vesentlig for ham: Hvordan kan man bruke språk, hvordan kan man samtale, uten å bruke korrumpert språk?

I lys av Brechts vers kan Celans språkkritikk oppfattes som mer radikal og fremfor alt formulert på bakgrunn av en annen historisk situasjon. Brechts dikt ble publisert for første gang i 1939, altså umiddelbart før krigen brøt ut. Presset som antifascistene følte, var blitt så stort at alt annet enn å snakke om fascismens «ugjerninger» hadde vært en forbrytelse. Celans dikt ble formulert på 1960-tallet i en annen politisk kontekst, der store deler av det tyske samfunnet reagerte med taushet overfor de egne forbrytelsene. Nazistene hadde misbrukt språket; deres forbrytelser finnes i språk som avlagringer. Derfor er det ikke lenger slik at det å snakke

26 Celan 2020b: 502.

27 Celan 2020: 310.

28 Brecht 1968: 62–64.

om såkalte harmløse ting er en forbrytelse, men språk som uttrykksmiddel generelt står til disposisjon.

Hos Celan blir nesten enhver form for samtale en forbrytelse, nettopp fordi den rommer «soviel Gesagtes». Oversetteren har bestemt seg for å gjengi slutten med neologismen «masseutsigelse». Fokuset ligger derimot ikke på «masse», men helt enkelt på alt som ble sagt forut. At Celans dikt på 60-tallet tenderer alt mer til taushet, har her sin forklaring. Taushet blir meningsfull fordi diktene negerer den innforståtte måten å samtale på. Det er betegnende at ET BLAD ender med et spørsmålstegn, Brechts dikt derimot med et utropstegn. Det kan tolkes som et opprop fra et sikkert ståsted i ideologisk henseende, mens Celans dikt formuleres etter fascismens og nasjonalsosialismens sammenbrudd og har derfor mindre entydige premisser.

I sitt forsøk på å stille det tyske språket på et nytt grunnlag, å finne en ny måte å uttrykke seg på, var Celan mer radikal enn de fleste andre tyske diktere. Hans (ofte kun tilsynelatende) neologismer, hans brudd med vanlig syntaks, hans dristige kombinasjoner fra helt forskjellige diskursområder (geologi, krystallografi, botanikk, jødisk kabbalah-lære osv.), bidro til at forfatterskapet hans har fått merkelappen «hermetisk». Celans dikt er på ingen måte mimetiske. De refererer ikke til en virkelighet leseren kan gjenkjenne seg i. Diktene fremviser tydelig at det dreier seg om svært kunstige språkkomposisjoner. Med andre ord, tekstens retorisitet trer tydelig frem.[29] Men Celans drøfting av språkets uttrykksmuligheter har en egen poetisk logikk.

Celans tilsynelatende paradoksale formuleringer er nøye overveiet og har – som det hermetiske – sitt utspring i en bestemt historisk konstellasjon. Metaforer har en tendens til å tilsløre, men diktningens oppgave er å snakke sant på bakgrunn av den historiske situasjonen etter den andre verdenskrig. Celans aversjon mot metaforer er koblet til en frykt for å bli forstått for lett. Hans dikt er derfor aldri innsmigrende. Som allerede nevnt, så Celan med forbehold på sitt kjente dikt «Dødsfuge», som med sine musikalske vers ble sitert om og om igjen. Den estetiske nytelsen

29 Jf. også med Ingrid Nielsens avhandling *«Mir wuchs Zinn in die Hand». Studier i Paul Celans poetiske manøvre*. Bergen 2003 s. 10: «Dette er, slik jeg ser det, dikt som med all tydelighet fremviser sin retorisitet, sin karakter av å være konstruert figurasjon og kunstferdig språkarbeid.»

begynte å skygge for det politiske budskapet, så å si. Det er derfor opplagt å begynne med en lesning som ikke er figurativ, men som forholder seg trofast til ordene. Dette ser vi i noen av hans mest kjente dikt, der en utsøkt snømetaforikk gjør seg gjeldende som i utgangspunktet burde leses bokstavelig.

«Traktere med snø»

DU DARFST mich getrost mit Schnee bewirten: sooft ich Schulter an Schulter mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer, schrie sein jüngstes Blatt.[30]	DU KAN trygt traktere meg med snø: når jeg gikk skulder ved skulder med morbærtreet gjennom sommeren, skrek det yngste bladet. (179)

Åpningsdiktet fra samlingen *Atemwende* (1967) føyer et nytt element til snømetaforikken idet det bruker snø som måltid i en vert/gjest-konstellasjon. Det er en helt vanlig, upoetisk formulering som danner opptakten, der ordet «snø» er det eneste forstyrrende elementet. Gjesten retter ordet til verten og gir vedkommende lov til å traktere ham med snø. Grunnet tiltaleformen er det et forhold mellom venner. Siden duet oppfordres til å traktere jeget «trygt» med snø, kan et snømåltid til og med være bra nok for jeget. Vi kan spekulere på hvorfor det forholder seg slik. Er det fordi snø er et naturfenomen som daler ned fra himmelen? Snø forbinder altså på sett og vis jorden og himmelen og kunne dermed fungere som en metafor for et måltid for sjelen, et slags «himmelsk Manna», som Welhaven ville kalle et slikt snømåltid.[31] Eller er det fordi snø kan oppfattes som vann, et element som er livsviktig? Med Olafs Bulls dikt «Sneen» i bakhodet kunne man også tenke seg at jeget bruker snømaten for å nedtone angsten, «for at fryse frygten i min sjæl», som det heter hos Bull. En angst som grunner seg i en følelse av å ikke

30 Celan 2020b: 179.

31 Se kap. 7, «Julesnø».

lenger føle seg fortrolig blant menneskene. I så fall uttrykker jeget at det er vant til å leve med angsten, at den liksom er dets reisefølge eller livselement.

Både vert og gjest må være enige i at snø faktisk *kan* fungere som måltid. Men et snømåltid kan neppe være tilberedt av noen. For verten kan ikke disponere over snø; så snart han vil berøre den, smelter den bort. Han kan liksom ikke eie den for å lage mat av den. Og gjesten kan ikke spise den. I og med at snø er det elementet som forbinder gjest og vert, er forholdet mellom dem ganske abstrakt, om enn fortrolig på grunn av tiltalen. Leseren kan bare håpe på en forklaring i diktets andre del i og med at kolonet tyder på det.

Men i diktets andre del risses det opp et sommersceneri som ikke byr på en forklaring med det samme, til tross for at kolonet insinuerer dette. Det er opp til leseren å finne en sammenheng mellom morbærtreet og snø. Leseren er her konfrontert med en gåtefull, paradoksal formulering som er typisk for Celan. Enda mer forstyrrende blir det når man ser på det syntaktiske forløp, som røper en slags tredeling. Begrunnelsen for snømåltidet kommer først i vers 5, som er hovedsetningen. Vers 3 og 4 er en temporal bisetning.[32] Dermed sier diktet at duet får lov til å traktere jeget med snø fordi morbærtreets blad skrek hver gang jeget gikk med treet gjennom sommeren. Men er det overhodet en relasjon mellom de to delene ut over den tidlige, nemlig at vinteren følger på sommeren?

Det finnes en vag solidaritet også i denne delen, og det er formuleringen «skulder ved skulder», som kanskje henspiller på forholdet mellom jeget og duet i opptaktsformuleringen. Men mens det før var snakk om et vennskapelig forhold mellom to mennesker, har man nå et vennskapsforhold mellom et subjekt og morbærtreet. Diktets to deler forbindes ut over dette via ordet «mit» («mit Schnee», «mit dem Maulbeerbaum»). «Schnee» og «Maulbeerbaum» forbindes også med de lange vokalene «ee». Det er dessuten påfallende at kun vers 1 og 6 ender på betonte stavelser («getrost», «Blatt») og med samme lyd, «t». Formelt sett postuleres

32 Se også Graubner 2018: 81.

altså en sammenheng, men en sammenheng som leseren ennå ikke har forstått.

Når man derimot forsøker å finne ut hva slags assosiasjoner de enkelte ordene har, ser man ytterligere forbindelser. Så refererer siste ordet «Blatt» kanskje ikke bare til «Maulbeerbaum», men også til den nevnte skulder, via ordet skulderblad. Men dette forklarer ennå ikke sammenhengen mellom snø og blad, ser man bort fra at jeget kobles til snø og til treet og dets blad. Men kolonet viser at det *er* sammenheng. Dermed ser det ut som om fortiden er nøkkelen til forståelsen av jegets samtykke på nåtidsplanet. Diktets preteritumsformer («schritt», «schrie») i den andre delen kobles til presensformen i den første delen («darfst»). Koblingen understrekes ved ordet «sooft» og gjennom «sch-lyden» som knytter fortiden til samtiden (<u>Sch</u>nee, <u>Sch</u>ulter, <u>sch</u>ritt, <u>sch</u>rie).

Samhold i form av et vennskap dukker opp igjen i diktets andre del, men her er det et «jeg» som solidariserer seg med et tre mot noe truende som de gjør motstand mot. Nå er det åpenbart at vers fire må leses metaforisk, tatt i betraktning hvor kunstig dette bildet er. Man kan se bort fra at Celan hadde en viss forkjærlighet for nettopp dette treet,[33] men at dets navn fører ordet «Maul» (‹munn›) i navnet, kommer man ikke utenom. Det er altså stor sannsynlighet for at diktet refererer til seg selv som en metapoetisk kommentar, som ellers er nokså typisk for snødiktning.

Dette poenget er nesten uforståelig når man leser diktet i oversettelsen, fordi det norske ordet «morbærtreet» ikke henspiller på ‹munn›. Men det selvreferensielle ved vers fire kan allikevel oppdages også i den norske oversettelsen. «Maulbeerbaum» er nemlig det eneste ord i diktet som har tre stavelser og vers 4 er tettpakket med litterære virkemidler. For eksempel danner «mit» midtrim med «schritt», man finner alliterasjon mellom «mit» og «Maulbeerbaum», det er to trykktunge stavelser etter hverandre og dette deler verset tydelig i to deler.[34] Vi har lydassonans mellom «Maul» og «Baum». I og med at jeget skrider med morbærtreet, kan vi også snakke om en form for besjeling. I tillegg kommer at treet

33 Se Amthor 2006: 269.
34 Se Reuß 1991: 28.

produserer bær. Det samme gjør dikteren som produserer dikt (= bær) som kommer fra munnen («Maulbeerbaum!»).

Dermed skapes det en forbindelse mellom diktets første og andre del. Forbindelsen ligger i koblingen mellom mat og tale/skrift. At diktet tematiserer diktning, ser man også på slutten. Den munner ut i et eneste ord, nemlig «Blatt», som refererer både til treets blad, men også til dikterens blad, dersom diktet leses metapoetisk. At denne analogien ikke er tilfeldig, viser nettopp morbærtreet. Dets blad brukes for papirproduksjon på grunn av bladets fiberrike struktur.[35] Med samlingens tittel i mente kan man tolke bladets skrik som en fødsel. Et nyfødt barn må skrike for at pusting kan komme i gang.[36]

Dersom vi tolker diktet poetologisk, som uttrykk for en bestemt problematikk i forbindelse med skriving, faller i det minste en del av brikkene på plass. Det viser seg at bladets skrik er forklaringen på snømåltidet. Forklaringen må altså ligge i dikterens manglende evne til å kunne glemme lidelsen og de døde. Ikke en gang på sommeren, i en slags *carpe diem*-situasjon preget av overflod. Leksikonet til Celan viser at morbærtreet er et tre som kan stå som en metafor for grip-dagen-motivet. Morbærtreet produserer blad gjennom hele sommeren, men først sent i året, når treet kan være «sikker» på at det ikke lenger kommer frost. Dermed står dette treet som et symbol for en smart vilje til å overleve og for overflod. De røde bær må spises umiddelbart fordi gjæringsprosessen begynner fort.

Dette livsbejaende og livsnytende ved morbærtreet støttes også via diktets formale struktur. Vers 3 og 4 er i seg selv lukket, idet vers 3 begynner med en kort stavelse («so») og vers 4 ender med den samme trykktunge stavelsen i «sommer». Det samme lukkete inntrykk danner formuleringen «Schulter an Schulter» som gjentagelsesfigur. Selve ordet «Maulbeerbaum» har det lukkete i seg fordi det begynner med «m» og ender med samme bokstav som ut over dette insinuerer det lystbetonte. Se også «au» i «Maul» og «au» i «Baum», som jeg har vært inne på før. Det lystbetonte, det å leve kun i nuet, forsterkes via ordet «Maul», som brukes

35 Blad av morbærtreet danner næringsgrunnlag for silkeormen. Silkeormen brukes for å produsere silkefibre. Silke er et stoff (klede) (= tekstur).

36 I kontekst av diktsamlingens tittel *Atemwende* er dette innlysende. Jf. Reuß 1991: 31.

først og fremst i dyreverden. Samtidig gjøres det oppmerksom på at dette nytteprinsippet har noe animalsk ved seg.[37]

Den poetiske «overinstrumentering»[38] av vers 3 og 4 ledsages av en intertekstuell referanse som motarbeider denne livsbejaende, nytende betydningen. Bærenes røde farge symboliserer nemlig også blod og død fordi bærene etter hvert blir svarte. Ovid forteller i *Metamorfoser* om Pyramus' og Thisbes selvmord, som skjer foran et morbærtre. Dette treet blir et vitne, og dermed kombineres livsnytelse med lidelse og skjebne.[39] I og med at morbærtreet forener begge aspektene, foregriper det formuleringen «bladets yngste skrik». Vers 3 og 4, som er ute etter livsnytelse til jeget, får en dreining mot menneskelig lidelse. For jeget betyr dette at ensidig livsnytelse, uten å se menneskelig lidelse samtidig, ikke er mulig. På bakgrunn av Shoah henspilles her kanskje på skyldbevisstheten som de overlevende sliter med. Dette ville også kaste lys på diktets første to vers. Forenklet uttrykt: Jeget glemmer ikke vinteren, selv på sommerstid.

Hvis man leser diktet på denne måten, ser man tydelig snømotivets åpenhet i semantisk henseende. Den synes å være en slags gave, og denne gaven synes å bero på jegets evne til å føle og uttrykke smerte. Snøens krystalline struktur kan assosieres med døden fordi det rommer et element av størkning. Og i dette aspektet forbindes diktets begynnelse med dets slutt, for begge to viser til noe som er størknet i en struktur.[40] Bokstavene som settes på et blad papir kan tolkes som frossen tale. At Celan var opptatt av slike forhold er evident, ellers hadde en diktsamling med tittelen *språkgitter* ikke vært mulig.

«Bivaxisen»

Samlingens åpningsdikt «Du darfst» viser direkte til det siste diktet «Weggebeizt» i bolken «Atemkristall»[41]:

37 Graubner 2018: 82.

38 Et uttrykk fra Graubner 2018: 83.

39 For utførligere kommentarer se Birus 1991, Graubner 2018, Amthor 2006.

40 Lemke 2002: 494.

41 *Atemkristall* kom først som separat bibliofil utgave med raderinger av Celans kone, Gisèle Celan-Lestrange, i 1965.

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.[42]

BORTFRÄTT av
ditt språks strålvind,
det vaneupplevdas
tomprat – den hundra-
tungade min-
dikten, ickten.

Ut-
virvlad,
fri
vägen genom den människo-
formade snön,
botgörarsnön, till
de gästfria
glaciärrummen och –borden

Djupt
i tidssprickan
vid
bivaxisen
väntar en andningskristall,
ditt orubbliga
vittnesmål.[43]

Idet «Atemkristalls» siste dikt igjen tar opp motivet *bewirten* («traktere»), refererer det til samlingens første dikt «Du darfst». I et slikt perspektiv ser det ut som om vandringen ville føre fra sommeren til vinter og snø, for så å ende opp i et livsfiendtlig islandskap som derimot kalles for «gastlich» («gästfria glaciärrummen»). Også dette diktet er poetologisk idet det snakker om en slags språklig rensing i første strofe. «Språket ditt» («deiner Sprache») skal rense bort falskt språk eller snakk («tomprat») som kan defineres som uegentlig språkbruk. Dette falske språket er ansvarlig for at det finnes et «Genicht».

Forskjellen til «Gedicht» er bare en bokstav, og dermed pekes det på hvor lite som skal til for at «ein Gedicht» blir til «Genicht» som karakteriseres ved tankeløst språk. Neologismen «hundertzüngig» er talende fordi den kan oppfattes som komparativ til det negativ konnoterte *doppelzüngig*. Til denne konteksten av «uegentlig», falskt språk passer ordet «Meingedicht» fordi det

42 Celan 2020b: 185.

43 På svensk finnes det en omdiktning av diktsamlingen *Atemwende*, laget av Anders Olsson. Diktet «Weggebeizt» er gjengitt som «Bortfrätt». Se Celan 2014: 27.

konnoterer *Meineid*, som betyr falskt vitnesbyrd. Et «Meingedicht» er altså et dikt hvor forfatteren ikke snakker autentisk. Det falske må ryddes bort ved hjelp av «Strahlenwind deiner Sprache» («ditt språks strålvind») som i tillegg også baner seg vei. Ordet «weggebeizt» («bortfrätt») er flertydig fordi det også kan leses som «weg-gebeizt», det vil si rense/etse seg en vei.

Veimotivet tas opp i diktets andre strofe, hvor snømotivet dukker opp. Topografisk sett er det påfallende at diktets vei fører oppover til isbreene for så å ende i «lufttomt rom», i isbreens ishuler. Et sted som ikke er skapt for mennesker. Her, i dette livsfiendtlige området, venter et «Atemkristall» («andningskristall») på vitnesbyrdet ditt. Vitnesbyrdet kobles altså til et anorganisk landskap, et dødt landskap av is og snø. Her råder taushet og her krystalliserer åndedrettet på grunn av sprengkulde («Atemkristall»). Som I. Niowe Bark har gjort oppmerksom på, finnes i opptegnelsen til Celan i forbindelse med «Der Meridian» en formulering hvor dikteren bestemmer det vinterlige og det anorganiske som dødens rike. Og det er nettopp dødens rike diktet fører til.[44]

Dette riket er konnotert med den hvite fargen av snø og med isbre-topografien i henholdsvis strofe 2 og 3. Det danner en stor kontrast til «das bunte Gerede», som betyr «fargerikt tomprat», i første strofe. Resultatet av det som skjer i første strofe, der språkets «Strahlenwind» er aktiv, ser man i annen strofe. Veien er «ausgewirbelt» («utvirvlad») og går gjennom snø og inn i isbreen. Ordet «frei» («fri») står alene på en linje. Denne prosessen er beskrevet med en rekke fagord fra det glasiologiske og geologiske feltet som Celan var svært opptatt av. I hans bibliotek fantes en utgave av Siegmund Günthers bok *Physische Geographie* fra 1895, der passasjene om «Gletschertisch» og «Gletscherstube» ble markert.[45] Lignende forklaringer for «Auswirbeln» finnes i samme bok. Til og med ordet «Büßerschnee» («botgörarsnön») er ingen neologisme, Celan fant dette begrepet i *Die Entwicklungsgeschichte* der Erde.[46]

---

44 Niowe Bark 2019: 182.

45 Sst. 186: «Oberflächliche Abschmelzung hat auch zur Folge, daß rings um ein durch darüber gelagerte Felsstücke gelagertes Flächenstück das Eis sich verzehrt, so daß endlich nur noch ein Gletschertisch mit schmalem Eisfuße übrig geblieben ist. Die mehrfach erörterte Frage, ob sich im Innern eines Gletschers Wasseransammlungen – sogenannte Gletscherstuben – bilden können, ist noch nicht als vollkommen spruchreif zu erachten.»

46 Sst. 183: «Auf den tropischen Gletschern und Schneefeldern bildet sich häufig Büßerschnee oder Zackenfirn, das sind durch die senkrechte Sonneneinstrahlung hervorgerufene Schmelzformen,

Betegnende nok går veien gjennom den «menschen- / gestaltigen Schnee, / den Büßerschnee» («den människo- / formade snön, / botgörarsnön») og ikke over den. Sighild Bogumil tolker formuleringen som et bilde for dikterens pilegrimsreise gjennom et livsfiendtlig snø- og islandskap på grunn av dårlig samvittighet over å ha overlevd holocaust.[47]

Snø er hos Celan alltid knyttet til taushet, til det folk ikke vil snakke om. I diktet «Mit wechselndem Schlüssel», som skal tolkes senere, finnes formuleringen «Schnee des Verschwiegenen». På bakgrunn av denne formuleringen blir det evident at diktets vei fører gjennom et erindringslandskap. Minneprosessen ville også forklare hvorfor det heter «menschen- / gestaltiger Schnee» («människo- / formade snön»). Minneprosessen muliggjør å se liksom tvers gjennom snøen for å oppdage det som snøen skjuler. Dette er et tema Celan tar for seg i diktet «Heimkehr». Minneprosessen gjør det nettopp mulig å føre en samtale med de døde.

Diktet iscenesetter en slags vert–gjest-situasjon, i et slags dødsrike. Dette riket ligger under isbreen, på et sted som utmerker seg ved at det konserverer forskjellige tidsrom. Fenomenologisk uttrykt går diktets vei fra snøfall og snø til fortettet snø som endelig blir til is. Betegnelsen «Wabeneis» (*bivaxis*), som minner om bienes celler (*Bienenwaben*), er heller ikke et ord Celan oppfant. Det er et uttrykk som også forklares i den ovennevnte boken. Ifølge Günther kommer navnet fra isens nettlignende struktur, hvis overflatestruktur er sammensatt av sekskantete prismer som faktisk ligner på strukturen i bivokstavler.[48]

Forskningen har påvist at Celan var meget opptatt av geologi og særlig krystallografi, og at disse fagene spilte en sentral rolle i hans poetologi.[49] Her fant Celan svar på de problemstillingene han var opptatt av. Så kunne man for eksempel si at geologi er opptatt av jordens hukommelse som manifesterer seg i forskjellige bergarter. Dette kunne gjøres fruktbart

---

bestehend aus z.T. über 6 m hohen Kämmen und Zacken. Der Name Büßerschnee rührt davon her, dass solche Zackenfirnfelder wie Züge kapuzentragender Büßer aussehen.»

47 Bogumil 2002: 141: «… daß die poetische Gestalt des Dichters selbst hier sichtbar wird. Seine Person ist dem existenzbedrohenden Schnee-, Eis- und Gletscherort als Büßender ausgesetzt, nämlich als jemand, der die – sich selbst autobiographisch zugesprochene – Schuld des dem Holocaust Entkommenen abträgt.»

48 Niowe Bark 2019: 189.

49 Jf. Werner 1998.

med tanke på tradering av minnet om de omkomne. Ut over dette ser geologen at tilsynelatende stive bergarter er under konstant forandring; ingen ting er som det ser ut på overflaten. Celan utnytter slike tanker fullt ut i diktet vårt. «Wabeneis», for eksempel, er smeltevann som fryser så fort at det danner «Wabeneis» som utmerker seg ved å ha en alveolar krystallstruktur. Den samme alveolare strukturen finnes også i menneskets lunge.[50] Når Celan forbinder «Wabeneis» med «Atemkristall» har dette altså sin (poetiske) logikk.

Hvis «Wabeneis» kan oppfattes som et bilde for taushet på grunn av frossen samtale, eller som åndedrett som stoppet, kan «Atemkristall» tolkes som mellomledd mellom liv og død i og med at ordet forbinder begge områder. Celan beskriver dermed veien språket har å gå hvis det vil være autentisk. Det må nesten utslette seg selv for å kunne bevitne. Vitnesbyrdet, eller bekjennelsen, står som siste ord på én linje for seg selv. Rent språklig munner altså diktet ut i det tyske alfabetets siste bokstav, «z» av «Zeugnis».

Diktets «kuldediskurs» går fra snø til is, eller fra snøkrystall til iskrystall, siden det dreier seg kun om en forskjell i materialets komprimering. Diktet rommer dermed ikke bare en prosess av tiltagende krystallisering, men også en prosess av tiltagende abstrahering, som igjen er koblet til forestillingen om det autentiske. Idet Celan bruker ordet «Wabeneis» refererer han til en kjent topos når det gjelder diktning og dikterisk språk. Men han snur den på hodet. Hos Heidegger, eller for den saks skyld hos Rilke selv, kunne han funnet Rilkes sammenligning av dikterne med biene. Heidegger siterer Rilkes brev i *Wozu Dichter?*, og denne artikkelen leste Celan som sagt grundig. Rilke formulerer følgende:

> … vor opgave er det at lade os præge af denne foreløbige, forgængelige Jord så dybt, så lidende og lidenskabeligt, at dens væsen genopstår 'usynligt' i os. *Vi er det usynliges bier. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible* [Vi hjembringer uophørligt det synliges honning, for at oplagre den i det Usynliges gyldne bistade].[51]

50 Niowe Bark 2019: 190: «Mit dem Begriff «Wabeneis» positionierte Celan den «Atemkristall» an den zentralsten Ort des menschlichen Atemvorgangs. Hier in den Lungenbläschen findet der wesentliche Stoffaustausch statt: die Umwandlung von eingeatmetem Sauerstoff in Kohlendioxid, das wieder ausgeatmet wird: Die ***Atemwende***.»

51 Heidegger 2021: 64 f.

Celans siste strofe leses som en kontrafaktur av Rilkes ord, hvis man tenker på det søte som er dikterens tale og på dikterens evne til å omskape. Rilkes mystisisme er blitt erstattet av en erfaring som formuleres på bakgrunn av 1900-tallets traumatiske historie med «20. Jänner» som referansepunkt. Idet Celan kobler «Wabeneis» sammen med «Atemkristall» formulerer han en radikal, ny tolking av Rilkes inspirasjonsteori. For hva dikteren samler, er jo nettopp ikke honning til det synlige, men det usynlige av et «erindringssår», for å bruke et Celan-ord. Derfor er Rilkes «gylne bikube» blitt forvandlet til hvit bivokstavle-is som fungerer som hukommelsessted.

«Snøfargede flaggduk»

Heimkehr

Schneefall, dichter und dichter,
taubenfarben, wie gestern,
Schneefall, als schliefst du auch jetzt noch.

Weithin gelagertes Weiß.
Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlornen.

Darunter, geborgen,
stülpt sich empor,
was den Augen so weh tut,
Hügel um Hügel,
unsichtbar.

Auf jedem,
heimgeholt in sein Heute,
ein ins Stumme entglittenes Ich:
hölzern, ein Pflock.

Dort: ein Gefühl,
vom Eiswind herübergeweht,
das sein tauben-, sein schnee-
farbenes Fahnentuch festmacht.[52]

Hjemkomst

Snøfall, tettere og tettere,
duefarget, som i går,
snøfall, som om du stadig sov.

Langt borte opplagret hvitt.
Over det, endeløst,
sledespor etter det tapte.

Under, skjult,
kiltrer det opp
noe som gjør vondt i øyet,
haug over haug,
usynlig.

På hver av dem,
hentet hjem til sitt Nå,
et jeg glidd ned i stumhet:
en trepåle.

Der: en følelse,
blåst hit av isvinden,
som tjorer sin due-, sin snø-
fargede flaggduk. (90)

52 Celan 2020b: 98.

I dette diktet fra *Sprachgitter* (1959) er hjemkomst-motivet knyttet til snø, is og kulde. Teksten beskriver et snøfall som blir stadig tettere. Gjentagelsesfigur («dichter und dichter») er flertydig på tysk, ettersom «dichter» («tettere») også alluderer til dikteren. Dermed er det en metapoetisk vinkling allerede ved diktets utgangspunkt. Med tanke på det visuelle er snøfallets effekt at synet blir dårlig. Synsfeltet må forstyrres for at diktets øye kan bli seende.[53] Første strofe tematiserer en slags vinterdvale av det tiltalte duet. Idet den dødes tilstand eksponeres som en vinterdvale, blir formuleringen ambivalent. Den uttrykker talerens ønske om at den som befinner seg under snøen, fremdeles måtte være i live («som om du stadig sov»). Og denne stemningen setter, sammen med snøfallet, minnene i gang («som i går»).

I annen strofe ser taleren over landskapet som kan spores i snøfallet. Rundt omkring er det bare hvitt, det er knapt noe å se. Alliterasjonen «Weithin … Weiß» røper at snøen befinner seg overalt, altså i grunnen ikke «langt borte», som impliserer avstand mellom taleren og det han ser. Dette snøbildet understreker igjen det ambivalente ved snømotivet. For samtidig som snø fremkaller en forestilling om renhet og uberørthet, skaper den også forutsetningen for at det usynlige blir synlig i form av et sledespor. Minneprosessen, erindringen, blir aksentuert i strofe 2. For ordet *gelagert* («opplagret») er uvant i sammenheng med snø, og enda mer uvant i forbindelse med «Weiß», som fungerer som metonymi for snø. *Gelagert*, partisippform av *lagern*, brukes for ting som oppbevares for å brukes ved en senere anledning. Det er menneskene som «lagrer», i en bevisst handling og på et bestemt sted. «Gelagert» passer altså på ingen måte til «weithin» eller «Weiβ».

Når Celan bruker uttrykket «gelagertes Weiß» («opplagret hvitt») kobler han naturfenomenet snø til menneskeverk og forstår det på bakgrunn av en konkret historisk situasjon. Det vil si at snø som naturmateriale taper sin uskyld i og med at den skjuler en menneskeskapt katastrofe. Det er et dialektisk bilde man har å gjøre med. Med tanke på første strofes «dichter» kunne man også si at snø virker her som

53 Se også Werner 1998: 80 f.

palimpsest, der skrift kan tolkes som det spor diktet snakker om. Det er dikterens oppgave å se sporene i snøen for så å kunne minne om de døde. Erindringstematikken er tydelig eksponert når det er snakk om det «tapte» som korresponderer med *gelagert*. Det «tapte» er innskrevet i snøen og skjuler seg under den.

Som snølandskapet er ubegrenset, er sledesporet «endeløst». Etter at taleren har nevnt snøflaten, vender han blikket under snøen i strofe 3, med nok en paradoksal formulering. Det finnes noe der, i form av «haug over haug» som er «usynlig», men som «gjør vondt i øyet». Om dette uspesifiserte som ligger der, heter det at det er «geborgen». Det tyske «geborgen» betyr ikke bare at noe ligger «skjult», men det ligger også «trygt» fordi det er brakt i sikkerhet. «Geborgen» er positivt konnotert, det som ligger der kan være sikker på at det ligger trygt, at ingen forstyrrer det. I ordboken til Jacob og Wilhelm Grimm står *bergen* også i betydning «den Leichnam bergen». Men enda det er usynlig, gjør det vondt i øyet. Det er altså en slags smertefull kunnskap taleren eier.

Snøens potensial brukes her på finurlig måte, for det må snø til for at et slikt landskap, der man kan se haug etter haug, først blir synlig. Snø aksentuerer og abstraherer; fenomenologisk sett er det derfor mulig at slike gravhauger blir synlige i et snølandskap og bare der. Den paradoksale formuleringen er plutselig ikke lenger paradoksal, men skyldes nøye iakttagelse i et nedsnødd landskap. Men Celan bruker ordet «usynlig» fordi det man ser, er skjult i snøen. Men de som kan tolke snøens avlagringer og er villige til å se, kan det. Blikket går nå innover. Teksten blir på denne måten mer abstrakt mot slutten.

Diktet snakker i de to siste strofene om en forestilling, om noe som ikke lenger er synlig. Det som hentes hjem, refererer til tittelen, hjemkomsten består i at de døde får et minnesmerke, nemlig i diktet selv.[54] Dette kan også leses i forbindelse med den jødiske minnekulturen der det er essensielt viktig at man vet hvor de døde er begravet. En jødisk grav

54 Uta Werner bruker i sin bok om Celans geologiske diktning begrepet «Textgräber». Hun tolker dette diktet som et mønstereksempel for kenotaftradisjonen som Celan refererer til og leser diktet som «Grab der Grablosen». Se Werner 1998: 79–89. (Ifølge *Store norske leksikon* er kenotaf «et minnesmerke formet som et gravmæle og reist på et sted hvor den døde ikke ligger begravd.»)

er et hellig sted der ingen får lov til å forandre noe. Siste strofe tar opp igjen de elementene som ble eksponert i begynnelsen. Men mens snøfallet i begynnelsen beskrives som «duefarget», konnoterer «duefarget» mot slutten «flaggduken», kombinert med snøens farge. Hele første strofe er komprimert i den siste strofens «flaggduk».

Vinter- og kuldemetaforikken når sitt klimaks i diktets siste strofe. Nå er det isvinden som blåser en følelse «hit», og denne følelsen fester flaggduken. Idet Celan avslutter diktet med partisippformen «festmacht», betoner han det aktive ved det som skjer. Men samtidig er også denne formuleringen paradoksal, for hvordan kan en følelse gjøre noe fast? Og hva slags flagg skal det være som består av samme materiale som omgivelsene, som ikke skiller seg ut som et tydelig tegn? I Celans dikt forblir flaggduken nærmest usynlig. Dette er selvfølgelig en bevisst strategi fra forfatteren for å sikte til en omdefinisjon. Flagget forvandles til et tegn som ikke skal være synlig eller tilgjengelig for alle, men kun for dem som i en solidarisk akt vil se slike «erindringssår». De som ikke vil snu ryggen til krigens lidelser. Dette ubestemte ved flaggduken suppleres via ordet «dort» («der»), som fingerer en slags presisjon med tanke på stedet, som riktignok ikke finnes. «Dort» er både bestemt og ubestemt og nettopp derfor helt presist med tanke på tematikken som er å minnes de døde, det å gi dem et sted.

Det samme prinsippet, altså det bestemte og ubestemte, representerer også ordet «festmacht» («tjorer»), ettersom det dukker opp uten stedsangivelse. Hvor flaggduken settes opp, blir ikke sagt. Idet diktet fortsetter med «ein Gefühl», henvises det til det prekære, det finnes ingen ting der, bortsett fra en følelse, altså igjen noe usynlig. Og dette usynlige reiser sin flaggduk. Språklig sett er hele siste strofe en eneste paradoksal formulering som riktignok utmerker seg ved sin poetiske logikk. Pendlingen mellom det abstrakte og det konkrete, eller viljen til å konkretisere (å gi de døde et erindringssted) en abstrakt prosess (å minnes de døde), ses også i selve ordet «Fahnentuch». Dette uttrykket refererer både til *Leichentuch* og til *Text-* eller *Druckfahne*, idet det kombinerer *Fahne* og *Tuch*. Siden *Druckfahne* betegner en slags første prøvetrykk av en tekst, kan siste strofe leses poetologisk. Det er dikteren som med sitt dikt gjør fast flaggduken.

«Klabbar snøen seg um ordet»

Det siste snødiktet som skal tolkes, er fra samlingen *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), og lyder som følger:

Mit wechselndem Schlüssel	Med skiftande lykel
Mit wechselndem Schlüssel schließt du das Haus auf, darin der Schnee des Verschwiegenen treibt. Je nach dem Blut, das dir quillt aus Aug oder Mund oder Ohr, wechselt dein Schlüssel.	Med skiftande lykel læser du upp huset, der snøen av det usagde driv. Alt etter blodet som tiplar deg or auga, munn eller øyra, skifter lykelen din.
Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort, das treiben darf mit den Flocken. Je nach dem Wind, der dich fortstößt, ballt um das Wort sich der Schnee.[55]	Lykelen skifter, ordet skifter, som sviv fritt med fluksone. Alt etter vindstøyti mot deg klabbar snøen seg um ordet.[56]

Dette diktet er svært relevant med tanke på hvordan snø metaforiseres.[57] Det viser seg at snø ikke bare står for glemsel, men også for erindring, begge to er dialektisk koblet til hverandre. Ut over dette sammenlignes snøfnuggene med ord, det vil si snø parallelliseres med språk. Vers 7 i diktets andre del røper at det dreier seg om et poetologisk dikt som tematiserer språk. I forskningen leses diktet som en drøfting av Heideggers språkoppfattelse slik den fortoner seg i *Wozu Dichter?* og i *Brief über den Humanismus*, to artikler Celan leste grundig.[58] I humanismebrevet leser man: «Men mennesket er ikke bare et levende vesen som besitter språket ved siden av andre ferdigheter. Meget mer er språket Værens hus («Haus des Seins»). Mennesket bor og eksisterer ved at det tilhører Værens sannhet, som det vokter.»[59] Og i *Wozu Dichter?* skriver Heidegger:

55 Celan 2020b: 78.
56 Diktet ble ikke oversatt av Øyvind Berg, men Olav H. Hauge har laget en omdiktning. Se Hauge 1991: 72.
57 For en tolkning på bakgrunn av diktets intertekstuelle referanser, se Manger 1981: 444–473.
58 Lemke 2002: 465.
59 Heidegger 2003: 25 (oversatt av Eivind Tjønneland).

> Sproget er værens udsnit (*templum*), det vil sige værens hus. Sprogets væsen kan ikke reduceres til betydning; ej heller er sproget blot noget tegnagtigt eller ciffermæssigt. Fordi sproget er værens hus, kommer vi kun til det værende ved at gå gennem dette hus.[60]

Lenger ned i artikkelen skriver Heidegger at det kun er i språk man kan nå bort fra ting og hen i «das Innerste des Herzraumes». I motsetning til dette peker Celan på det uhyggelige ved språk. På bakgrunn av Shoah kan språk ikke lenger oppfattes som «Haus des Seins» fordi språket selv er korrumpert. Og mens Heidegger tolker huset som stedet der det uutsigelige finnes, er huset hos Celan et sted der det fortrengte, det usagte, det fortiede råder. Med andre ord konnoterer Celans hus en bestemt historisk konstellasjon som har med vold og lidelse å gjøre. Anja Lemke har i sin avhandling gjort oppmerksom på at «Verschwiegene» og «treibt» i vers 3 lar seg kontrahere til ordet *Vertriebenen*. Hun mener at dette temaet også finnes i vers 9 med ordet «fortstößt». På denne måten kunne man tolke huset som sted der dikteren ikke lenger kan føle seg hjemme.[61]

Dette ser man tydelig i dette diktet. Huset som åpnes er ikke lenger et beskyttet, hyggelig sted, men et sted hvor «der Schnee des Verschwiegenen treibt» («snøen av det usagde driv»). Språk er ikke lenger uskyldig fordi det er affisert av massemordene og av mordernes taushet. Språk er et instrument som ikke brukes for å minnes de døde, men for å tie. Snø peker samtidig på eksilsituasjonen som gjelder for alle ofrene. Formuleringen «der / snøen av det usagde driv» viser at den tildekker og dermed skjuler, men samtidig «driver» den, beveger seg så å si.[62] Ut over dette aspektet står snø hos Celan alltid i forbindelse med taushet, med det å tie, som vi nettopp var inne på. Og for det tredje finnes det en sammenheng mellom snø og språk i og med at snø og snøfnuggene har en krystallinsk struktur. Det samme kan sies om språk, som også er strukturert, når man tenker på bokstaver som materialisering av den flyktige talen. Det samfunnet prøver å holde skjult, blir uttalt gjennom dikterens ord. Hvordan dette skjer, er avhengig av dikterens smerte og lidelse, det vil si av hans

60 Heidegger 2021: 67.

61 Lemke 2002: 469.

62 På tysk har ordet «Verschwiegenen» et aktivt preg. Det er noe man ikke vil tale om, i et bevisst valg. Det norske «usagde» virker litt mer tilfeldig og tilsvarer det tyske *ungesagte*. Kanskje det «fortiede» hadde vært bedre her?

erfaring. Hans sår bestemmer hva slags språk han bruker, det står ikke i hans makt å avgjøre dette selv.

Dikterens inspirasjon kan ikke lenger tolkes som en gave fra gudene, men er historisk konkret motivert, nemlig ut fra den spesifikke historiske situasjonen etter den andre verdenskrig. Dikterens lidelse forbindes med hans inspirasjon via vers 4 og 9, gjennom parallellisering av henholdsvis formuleringen «Je nach dem Blut» («Alt etter blodet») og «Je nach dem Wind» («Alt etter vindstøyti»). Det kommer med andre ord an på dikterens inspirasjon hvordan ordet utformer seg, krystalliserer seg. Celan bruker forskjellen mellom snø som amorf masse og snøfnuggene for å gjøre oppmerksom på at språk, det dikteriske ordet, ikke kan bemektige seg tausheten, men må være solidarisk med den, med de døde som man ikke snakker om.[63] Men vi kan legge merke til at dikterens inspirasjon også er avhengig av vinden, han kan ikke styre den som han vil. Siden «vinden» også «blåser bort» har den en annen konnotasjon enn bare inspirasjon. Vinden står trolig også for den rådende mening som dikteren er avhengig av og må forholde seg til. Språk og samfunn synes å være tett vevet inn i hverandre.

Tausheten omfavner det dikteriske ordet, når dikteren begynner med dechiffreringsarbeidet. Men dechiffreringsarbeidet, på tysk kan man snakke om *Entschlüsselung*, et begrep som inneholder ordet *lykel*, er et arbeid som man aldri kan bli ferdig med. Det er en kontinuerlig prosess i og med at det man holder skjult («das Verschwiegene»), alltid er til stede og truer med å tildekke dikterens ord. Og dikterens ord er på sin side avhengig av samfunnsdiskursen. Derfor får ord drive med snøfnuggene, og duet blir blåst bort av vinden. Verbene peker på en situasjon der alt er i bevegelse. Det er snakk om «treibt» («driv»), «quillt» («tiplar»), «wechseln» («skifter»), «fortstoßen» (Hauge bruker «mot deg», men det tyske «fortstoßen» har en mer aktiv og nesten fiendtlig betydning («støtte fra seg»). Med slike verb gjøres det oppmerksom på at taleren aldri vil finne et fast ståsted hvorfra han kunne uttale seg. Ingen mening er endelig, ikke noe ståsted er fast.

63 Se også Lemke 2002: 471.

Celans snømetaforikk i dette diktet er presis med tanke på diskursen som føres i et samfunn. Liksom et enkelt snøfnugg ikke kan trenge inn i snøen, men kun legge seg på den, kan ordet ikke trenge seg inn i det «fortiede», i tausheten. Det kan kun «drive med snøfnuggene». Celan bruker samme verb for å betegne hva som hender med henholdsvis snøen og snøfnuggene. Men mens snøen av det fortiede «driver», får ordet kun tillatelse (av hvem?) for å drive med snøfnuggene («das treiben darf mit den Flocken»). Dette er en signifikant betydningsforskjell som henspiller på maktforholdene.

Celans snømetaforikk er dialektisk. Ordet får lov til å drive med snøfnuggene, men alt beror på samfunnets evne eller vilje til å motta dette ordet. Snøen setter seg nemlig fast på det («klabbar snøen seg um ordet») og truer med å kvele ordet.[64] Hver gang dechiffrering begynner, begynner motstanden mot nettopp den, chiffreringen i form av taushet. Dette er en prosess som aldri kommer til en slutt. Celan skaper en nærhet mellom «nøkkel» og «ordet» for å slå bunnen ut av forestillingen om at det finnes noe sånt som «nøkkelord». I dette perspektivet er det ganske opplagt at ord slett ikke kan nå frem til det fortiede så uten videre.

De fire diktene vi har vært inne på, viser hele spektret av snøens mulige betydninger. Idet Celan bruker naturfenomenet for å skrive om en traumatisk erfaring, nazistenes utslettelse av nesten hele den jødiske befolkningen i Europa, blir snøen «politisert». Snømetaforikken står dermed ikke først og fremst i estetikkens tjeneste, men brukes med en konkret, samfunnspolitisk vinkling. I dette skiller Celan seg ut fra andre «snødiktere» jeg har vært inne på. Riktignok kan også Schuberts *Winterreise* tolkes på bakgrunn av den politiske situasjonen i hjemlandet, men dette er på ingen måte en forutsetning for forståelsen av liedersyklusen. Celans dikt, derimot, er så å si uforståelige dersom man ser bort fra den politisk-historiske konteksten de er en del av. I hans tale i anledning mottagelsen av den frie hansaby Bremens litteraturpris sier Celan at diktet ikke er tidløst, enda det sikter mot det uendelige.[65]

---

64 Det aggressive ligger i selve ordet «ballen» som også brukes i en formulering som «die Fäuste ballen».

65 Celan 2020: 82: «For diktet er ikke tidløst. Sant nok, det gjør anspråk på det uendelige, det søker å være gjennomgripende i tiden – gjennomgripende, ikke overgripende.»

På bakgrunn av den historiske konteksten («det gjennomgripende i tiden») utvides snøens metaforiske spektrum betraktelig. Den kobles til en politisert form for taushet som ligger i samfunnets språkløshet angående den tyske historien. Denne tausheten, «det fortiede», vil diktene til Celan reagere på, i form av ekstrem fortetning og ordknapphet. Tausheten til Vesaas derimot er av en helt annen art, siden denne grunner i en indviduell katastrofe. På bakgrunn av diskursen om moderniteten kunne man lese *Is-slottet* som en kritikk rettet mot modernitetens tro på at alt kan forklares rasjonelt. I lys av Baumans modernitetsteori kan romanen oppfattes som et forsvar for det ambivalente som kjennetegner både Unns og Siss' adferd. Det vil si at de to jentenes taushet er meningsfull som kritikk av rasjonaliteten.

Også Celan finner en form for dikterisk taushet som er meningsfull siden språk alltid står i fare for å romme for mye av det allerede sagte, som dikteren formulerte i et svar på et dikt til Brecht (se ovenfor). Som vi har sett i forbindelse med diktet «Weggebeizt», må et autentisk språk, eller et språk på vei mot det autentiske, først rydde veien for «das bunte Gerede» («fargerikt tomprat») for så ende opp i snø, is og kulde. Snøens hvite farge og dens taushet danner på denne måten en eksakt motsetning til «fargerikt tomprat». Men snøens taushet må ikke bare tolkes i lys av Celans språkskepsis siden den også rommer en «arkeologisk» dimensjon. Snøens avleiringer kan røpe det som jorden skjuler. Formuleringen «Weithin gelagertes Weiß» («Langt borte opplagret hvitt») refererer nettopp til det. Herfra utfoldes det et dialektisk moment mellom det skjulte og det synlige, for snøens avleiringer skjuler og gjør synlig samtidig. Diktet «Hjemkomst» er slik sett et glimrende eksempel på en slik forening av to motstridende perspektiver der snøen skjuler og gjør synlig samtidig.

Dette dialektiske fungerer som en brikke i memoria-tematikken som diktene til Celan fokuserer på. Hvordan minnes man de døde dersom man er overbevist om at språk ikke strekker til å representere hendelsene, og allikevel vil holde fast ved språkets referensielle funksjon? Denne bestrebelsen kan eksempelvis resultere i en poetisk formulering som den fra diktet «Heimkehr», der flaggduken nesten blir ens med området og dermed mister sin semantiske funksjon. Et flagg burde skille seg ut fra området og være synlig for alle. Snømetaforikken passer her utmerket,

for snø forvandler landskapet og fremmedgjør dets habitualiserte betydning. Denne fremmedgjøringen av noe som i utgangspunktet er fortrolig, danner først forutsetningen for at minneprosessen kan komme i gang. Snø legger et taust teppe over landskapet som derfor må tolkes på nytt, nemlig under andre fortegn. Snø er på denne måten ikke bare et materiale for å minnes de døde, den er også dikterens materiale fremfor noe annet, dette i kraft av dens fremmedgjørende egenskap. Den er hans mat, så å si.

Når så Paul Celan metaforiserer snø som måltid i det første diktet, er jeg tilbøyelig til å tyde dette i forbindelse med snøens minneaspekt. Idet snøen gjør «synlig» det som ellers er skjult, tar den opp det fortrengte, det samfunnet tier om. Dette er hans korrektur. I den forstand er snø «himmelsk korrekturlakk», for å bruke formuleringen til Anne Grete Preus. Den religiøse forestilling om en rettferdig himmel ligger her ikke så langt unna. Celans formulering «du kan trygt / traktere meg med snø» tyder på at taleren er fortrolig med tanken på at snø faktisk kan fungere som måltid. Han trenger det som «himmelsk manna», også fysiologisk sett. Snøen fungerer som talerens livselement med tanke på dens minneaspekt. Den renner gjennom kroppen som «snømat» og må fordøyes. Celan henspiller her kanskje på en forestilling fra antikken der det var vanlig å bruke fordøyelsesmetaforer for å tematisere minnet. I sin bok *Bekjennelser* snakker Augustin om «hukommelsens mage» og sammenligner minneprosessen med inntak og fordøyelse av mat.[66] *Memoria* er ifølge Augustinus ikke bare et passivt hukommelsessted der man kan lagre kunnskap. Snarere er det et fordøyelsesorgan der innholdet bearbeides videre til aktiv kunnskap som innvirker på sjelen til den som minner. *Memorias* adspredte deler samles til en ny enhet (en ny viten), og dette betyr at også vedkommende selv samler seg.[67] Kobler man måltidsmetaforikken opp mot formuleringen «snøen av det fortiede» som finnes i «Klabbar snøen seg um ordet», så ser man igjen det dialektiske ved Celans snømetaforikk. Det fortiede legger seg som snø over alt og danner et tilsynelatende uskyldig teppe. Men under teppet ligger de døde fortsatt, forbrytelsene mot menneskeheten er skjult, men ikke forsvunnet. Dette fører til en dialektisk forståelse av

66 Se Augustin 2009: *Confessiones*, bok X og Moser 2009: 92–95.
67 Moser 2009: 94.

snø og natur generelt. Naturen har tapt sin uskyld fordi den fungerer som arkiv for menneskenes grusomhet, som diktet «Hjemkomst» tydelig viser.

På grunn av snøteppet er det mulig å oppdage de døde under jorden i dette diktet. Samtidig blir de døde beskyttet av snøen, som dermed fungerer dobbelttydig. Den skal beskytte de dødes *memoria* mot politisk instrumentalisering, samtidig som den skal peke på *memoria*-aspektet, som gave for de som «fortjener» den. Celans diktning kan tolkes som en «nektelsesdiktning» som unndrar seg instrumentaliseringen. Diktningens vanskelighet skyldes en bevisst strategi som prøver å unngå «lett» forståelse. Faren består i at leseren kan «konsumere» diktene dersom de ville romme for mye av det som allerede er sagt. Celans dikt har derfor en tendens til å forstumme, de blir stadig mer fåmælte i løpet av forfatterskapet.

I det følgende kapitlet skal det drøftes hvordan snømotivet henger sammen med erkjennelsen. Hvorfor forbindes snø med rasjonalitet? Hvorfor er denne koblingen så frekvent? Enn så lenge har vi blant annet sett at snø forbindes med det transcendente på grunn av dens hvite farge og dens tomhet, så å si. Jeg har ikke analysert tekster der også fortelleren trekkes inn i erkjennelsens problematikk, i hvert fall ikke i stor skala. Dette skjer i de følgende tekstene, særlig tydelig kommer det til syne hos Durs Grünbein. Han bruker tre fortellerinstanser, Descartes, hans tjener og det lyriske jeg, og alle tre trekkes inn i det man med Descartes kan kalle den «metodiske tvil». Selv hos H.C. Andersen, i hans eventyr *Sneedronningen*, virker fortelleren usikker med tanke på det fortalte, både når det gjelder sjangeren og de flytende syv historiene som fortelles. Og Wallace Stevens' dikt, bestående av en setning, er et hypotetisk tankeeksperiment kring erkjennelsen der forbindelsen mellom subjekt- og objektverden er kappet.

KAPITTEL 6

Snøepistemologi[1]

Det finnes vel neppe et naturfenomen som har bidratt like ofte til refleksjon over epistemologiske problemstillinger i diktning som snø. Spørsmål knyttet til erkjennelsesteorien (hva kan man erkjenne, hva betyr erkjennelse, hvilken rolle spiller sansene i forbindelse med erkjennelse) har til alle tider opptatt filosofer og forfattere. Men hvorfor knyttes denne interessen gjerne til naturmaterialet snø? En forklaring ligger kanskje i snøens forvandlingskraft og abstraherende evne. Snø legger et teppe på landskapet slik at det synlige forsvinner under snøen. Landskapets mangfold forvandles på denne måten til en hvit flate. Spørsmålet reiser seg hva det er man iakttar og i hvilken grad det er troverdig. Eller formulert positivt: Hva er det snøen skjuler? Hvordan fremstår landskapet (trær, hus, veier osv.) når snøen har lagt seg? Persepsjonen blir problematisert fordi iakttageren begynner å reflektere over forholdet mellom seg selv (subjektet) og det han iakttar (objektet). Slike epistemologiske problemstillinger dukker ofte opp i tekster som tematiserer snø.

Et eventyr og to dikt skal belyse dette, nemlig H.C. Andersens *Sneedronningen* fra 1845, Durs Grünbeins langdikt *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland* fra 2003 og Wallace Stevens' kjente dikt *The Snow Man* fra 1921. Mens de to førstnevnte utmerker seg ved sin lengde, består diktet til Stevens kun av en setning. Grünbeins verk derimot er en diktsyklus som består av 42 dikt à syv strofer med 10 vers for hver strofe. Det vil si at hele syklusen rommer nesten 3000 vers. Kapitlet har stigende abstraksjonsgrad idet lesningen fører oss fra Andersens eventyrverden til Stevens' formulering «the nothing that is».

1 Delen om H.C. Andersen (s. 222–235) i dette kapitlet er publisert tidligere. Teksten er videreutviklet siden originalen ble publisert i: Seiler, Thomas 2019: «Hva er det med Gerda? H.C. Andersens Sneedronningen i lys av det tapte fellesskapet». I *Anderseniana* 2019, s. 53–71.

H.C. Andersen: *Sneedronningen* – snø og rasjonalisme

Det virker kanskje litt merkelig at det trekkes inn et eventyr i et kapittel som har med epistemologiske problemstillinger å gjøre. Men som de to andre tekstene er *Sneedronningen* en tekst der erkjennelsesproblematikken faktisk står sentralt. Samtidig er det en selvrefleksiv tekst. Den minner oss gang på gang at det er en fortelling vi har å gjøre med. Og det ikke bare ved en forteller som allerede med den første setning markerer seg som (underfundig) forteller, men også ved at spørsmål knyttet til det å fortelle og det å forstå tematiseres påfallende ofte i eventyret.

Sneedronningen er fortalt i syv historier og er et av de lengste og mest komplekse eventyr Andersen skrev. Det starter med en allegorisk fortelling hvor det forklares hvordan det onde kom til verden. Et ondt troll, djevelen selv, lager et speil som forvrenger alt til noe stygt:

> Een Dag var han i et rigtigt godt Humeur, thi han havde gjort et Spejl, der havde den Egenskab, at alt Godt og Smukt, som speilede sig deri, svandt der sammen til næsten Ingenting, men hvad der ikke duede og tog sig ilde du, det traadte ret frem og blev endnu verre.[2] (270)

Speilet går i stykker, da trollene vil flyge til himmels for å drive gjøn med englene og «vor Herre», som det heter i teksten. Men da taper de speilet og det går i stykker, og mennesker får stykkene i øyne og i hjerte, «det hjerte blev ligesom en Klump Iis» (271). Etter denne allegoriske fortellingen setter den egentlige historien inn, som dreier seg om venneparet Kay og Gerda, to barn som leker sammen frem til Kay blir bortført av snødronningen. Snødronningen fungerer som en allegorisk figur for rasjonaliteten. Hun er sammensatt av snøfnuggene og beskrevet som en meget pen kvinne som etter hvert greier å lokke Kay bort fra Gerda. Kay får en splint i øyet, og dermed er han tapt. Han utvikler en forkjærlighet for det matematiske, for det som kan måles og beregnes. Han ødelegger blomstene Gerda er så glad i, og han begynner isteden å beundre snøkrystallenes regelmessige struktur, som han gransker under mikroskopet. Han blir stadig mer fremmed for Gerda, og til slutt blir han bortført av

2 Sitert etter H.C. Andersen: *Samlede eventyr og historier*, bind 1, København 1962, s. 270–300.

snødronningen til hennes rike ved Nordpolen. I de følgende historiene drar Gerda ut på leting etter Kay og opplever tallrike historier med andre mennesker, dyr og blomster. Eventyret ender i harmoni, idet Gerda klarer å finne Kay i snødronningens isslott, hvor Gerda forløser ham med sine tårer. *Sneedronningen* er på mange måter en høyartifisiell tekst som synes å kontrastere med dens tilsynelatende naivitet på overflatenivået.

Kays kalde hjerte og snøens fenomenologi

Andersen nøyer seg ikke med å skrive om det onde i verden, han vil åpenbart spesifisere det i form av en slags personifisering. Kay ser først snødronningen, og så rammes han av det onde i form av et «Glaskorn» som han fikk i øyet. I tillegg har han også fått «et Gran lige in i Hjertet» (274). Etter at Kay har fått splinten i øyet, oppdager han at naturen ikke er fullkommen, samtidig som han nå foretrekker det regelmessige, det som ikke er underlagt livets kretsløp. En vinterdag oppdager han snøfnuggenes skjønnhet som han straks undersøker med «et stort Brændeglas» (275):

> «See nu i Glasset, Gerda!» sagde han, og hver Sneefnokk blev meget større og saae ud, som en prægtigt Blomst eller en tikantet Stjerne; det var deiligt at see paa. «Ser Du, hvor kunstigt!» sagde Kay, «det er meget interessantere end med de virkelige Blomster! Og der er ikke en eneste Feil ved dem, de ere ganske akkurate, naar de blot ikke smelte!»

Vi kan allerede her legge merke til at Kay ikke stoler på sine sanser som verktøy for erkjennelsen. Dette i motsetning til Gerda. Istedenfor bruker han «et stort Brændeglas». Han er veldig fascinert av snøkrystallenes regelmessige skjønnhet som han kontrasterer med blomstene som visner. Kay foretrekker det kunstige, det konstruerte som kan beregnes, og han forakter naturens skjønnhet fordi denne aldri er helstøpt i matematisk forstand og fordi den visner. Hans fascinasjon overfor det kunstige gjør ham også mottagelig for snødronningens forføreriske oppførsel. Hennes karakterisering er ganske talende i og med at ordet «hvid» dukker opp tre ganger i en delsetning: «… kom der en stor Slæde; den var ganske hvidmalet, og der sad i den Een, indsvøbt i en laaden hvid Pels og med hvid laaden Hue» (275). Teksten legger vekt på snøens hvite farge, men snøen selv beskrives ikke som det jomfruelige, rene og uskyldige. Andersens

snødronning er dermed det stikk motsatte av brødrene Grimms Snehvit med tanke på dyden. Snødronningen er en gjennomgående artifisiell figur, et eksentrisk, fjernt vesen, noe som understrekes med den hvite fargen. I sin bok *Concerning the Spiritual in Art* skriver Kandinsky følgende om den hvite fargens symbolikk:

> White … is a symbol of a world from which all colors as material attributes have disappeared. This world is too far above us for its structure to touch our souls. There comes a great silence which materially represented is like a cold, indestructible wall going on into the infinite. White, therefore, acts upon our psyche as a great absolute silence, like the pauses in music that temporarily break the melody … White has the appeal of nothingness that is before birth.[3]

Ifølge Kandinsky er det ikke mulig at hvitt berører oss, tvert imot skaper denne fargen en distanse mellom det hvite objektet og oss. Fargen er ifølge Kandinsky også knyttet til stillhet. Begge disse effektene er realisert i Andersens sitat. Det truende og farlige ved snøen forsterkes ytterlige i selve bortføringsscenen, hvor i tillegg snøens dempende egenskap også utnyttes. Bortføringen skjer i en voldsom snøstorm:

> Da begyndte Sneen saaledes at vælte ned, at den lille Dreng ikke kunde see en Haand for sig, mens han foer afsted; da slap han hurtigt Snoren, for at komme løs fra den store Slæde, men det hjalp ikke, hans lille Kjøretøi hang fast, og det gik med Vindens Fart. Da raabte han ganske høit, men Ingen hørte ham, og Sneen fygede og slæden fløi afsted; imellem gav den et Spring, det var, som om han foer over Grøfter og Gjerder. (275–276)

To sentrale egenskaper ved snø, forstyrrelsen av synsfeltet og slokking av lyd, brukes her for å beskrive bortføringen av den lille gutten. At eventyrdikteren har en glimrende fornemmelse for snø, viser det faktum at han ser også snøens skjønnhet. Snøkrystallenes regelmessige form, som Kay har undersøkt under mikroskopet, har slående likhet med stjernene. Andersen overfører dette på snødronningen, som er sammensatt av snøkrystaller. Dermed får man en figur som er utilgjengelig og forførerisk samtidig. Snødronningen blir til en slags femme fatale figur, kanskje litt avant la lettre. Det er i hvert fall på grunn av hennes fremmede skjønnhet at Kay lar seg forføre:

---

3 Kandinsky 1947: 59–60.

> Sneefnokken voxte meer og meer, den blev tilsidst til et heelt Fruentimmer, klædt i de fineste, hvide Flor, der vare som sammensatte af Millioner stjerneagtige Fnug. Hun var saa smuk og fiin, men af Iis, den blendende, blinkende Iis, dog var hun levende; Øinene stirrede som to klare Stjerner, men der var ingen Ro eller Hvile i dem. (273)

Fremstillingen av snødronningen skjer her via snøkrystallets form. I én setning kobler Andersen snøkrystallenes regelmessige form, som alltid består av seks stråler, sammen med det de ligner på, nemlig stjernene. Ut over dette trekker han inn i bildet en ny egenskap hos snøen, nemlig den at fortettet snø etter hvert forvandles til is. Snødronningen er sammensatt av snø og is, og skjønnheten skapes av det matematiske som ligger i snøfnuggenes form. Andersen nøyer seg interessant nok ikke med dette arrangementet, men kommer med nok et element som ved første øyekast nærmest motsier det vinterlige, frosne sceneriet. Hans snødronning utmerker seg ved at hun har to rastløse øyne, «men der var ingen Ro eller Hvile i dem», leser man i forrige tekstutdrag. Denne rastløsheten i forbindelse med snø og vinter er et nytt element som Andersen tilføyer. Jeg skal komme tilbake til dette elementet senere, men vil her kun fastholde at kombinasjonen av det stivfrosne med det rastløse nærmest utelukker seg selv og nærmer seg et oksymoron, retorisk sett. Sitatet ovenfor viser i tillegg at hun må oppfattes som en allegorisk figur. Som allegorisk figur står hun ikke bare i tett forbindelse med Kays interesse for det rasjonelle, men også for hans oppblomstrende seksualitet, idet hans bortførelse er seksuelt farget.[4]

Da Gerda endelig, etter meget møye, nærmer seg snødronningens slott, dette skjer i den siste historie, får leseren presentert nye vinterbilder. Slottets vegger er bygget av snø, belyst av selveste nordlyset, og salene var «saa tomme, saa isnende kolde og saa skinnende» (297). Slottet forestilles som et sted uten liv, uten «Spilleselskab» og lignende: «tomt, stort og koldt var det i Sneedronningens Sale» (297). Dette stedet kobles sammen med det rasjonelle prinsippet, idet det er snakk om «Forstandens Speil» (297) hun sitter i. Og med dette uttrykket refererer hun til en frossen

4 Jf. Dines Johansen 2002.

sjø som var revnet i tusen stykker, «men hvert Stykke var saa akkurat ligt det andet, at det var et heelt Kunststykke». I selve slottet sitter også Kay «blaa af Kulde» og med et hjerte som en «Iisklump». Han leker «Forstands-Isspillet» (298) og skulle finne ut hvordan han kunne legge ordet «Evigheden», for da ville han få «hele verden» og et par nye Skøiter» (298) av snødronningen.

Denne beskrivelsen er oppsiktsvekkende fordi speilmotivet fra den første allegoriske fortellingen tas opp igjen. Der står speilet i forbindelse med djevelen og hybris. Djevelen og hans folk fløy for høyt opp og tapte speilet, det ble ødelagt og falt ned på jorden. Slik kom det onde på jorden. Hos snødronningen derimot er alle delene like store, som et kunstverk, og hun sitter midt inne i dette sceneriet. Sammenkoblingen av speilet med snødronningen tyder på at det onde nå for alvor sammenkobles med rasjonalismen, som kontrasteres med Gerdas adferd. Hun står for følelsenes verden. Teksten er bygget opp ved hjelp av kontraster som tabellarisk kan føres opp i stigende abstraksjonsgrad:

Gerda	Kay
natur	natur i laboratorium
direkte observasjon	indirekte observasjon, medial formidlet («Brændeglas»)
innlevelse	etterlignelse («han kunne snart tale og gaae efter alle Mennesker»)
fortelle	eksperimentere (labor)
følelse (tåre)	ratio (is)
tro	bevis
transcendens, det metafysiske	immanens, det fysiske

Med slike opposisjoner i mente kunne man tro at det dreier seg om en klisjéaktig romantisk splittelse mellom følelse og fornuft. Sånn sett kunne man oppfatte teksten som en stillingtagen for det førstnevnte. Men jeg tror det er mer komplisert enn som så. Når det nemlig fokuseres på tekstens epistemologiske problemstilling, er man nødt til å nyansere de ovenstående rekkene, for hva er det egentlig teksten er ute etter?

Gerdas varme tårer

Epistemologisk sett fokuserer Kay for mye og fremfor alt for utelukkende på fornuft. *Sneedronningen* kan leses som en advarsel mot en slik ensidig satsing. Den munner ut i det bibelske «uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige!», som bestemoren leser høyt, mens Kay og Gerda, nå som voksne mennesker, er på besøk. Motvekten til Kays matematiske forståelse av verden ligger i Gerdas oppførsel. Hun reagerer følelsesbetont, og det er nettopp hennes spontane følelsesbetonte vesen som frelser Kay, når hun ser ham nærmest frosset i hjel, utelukkende opptatt av tenkning. Fordi han ikke lenger kjenner henne igjen, begynner hun å gråte, og hennes varme tårer smelter isen i Kays indre og vasker ham ren igjen. Hun viser med andre ord en kristelig dyd, nemlig medlidenhet. Og det er ikke bare hennes tårer som tyder på en tett forbindelse med den kristelige tankeverden. Det er også Andersens versjon av en kjent Brorson-salme som knytter henne til det kristelige. Hele eventyret er gjennomsyret av allusjoner til Bibelen. Så alluderes det til Paulus' første brev til korinterne.[5] Men teksten refererer også til Evangeliet etter Lukas 12,34: «For hvor din skatt er, der vil også ditt hjerte være.» Dette kan leses som en prolepse til Finnkonens uttalelse om Gerda: «Hun maa ikke af os vide sin Magt, den sidder i hendes Hjerte, den sidder i, hun er et sødt, uskyldigt Barn» (295). Denne bibelske klangbunnen, knyttet til Gerdas tro, danner en motsetning til Kays prosjekt, som er viet rasjonell kunnskap.

Men poenget er at et slikt resonnement baserer seg utelukkende på innholdet og tar ikke hensyn til måten eventyret fortelles på. For en kan jo spørre seg hvorfor dette tilsynelatende enkle budskapet fortelles på en så innviklet måte. Det er iøynefallende at det skal mye til før Gerda er i mål. Hun må først oppleve mangslungne eventyr som strekker seg fra det biedermeieriske til det skrekkromantiske. Tekstens ustabile form er allerede anlagt i undertittelen med romantikkens typiske sjangerblanding – «et eventyr i syv historier». Med andre ord: Andersen driver et artistisk spill som virker nokså gjennomtenkt. Formelt sett blir dermed det tilsynelatende enkle budskapet ikke understreket, men nærmest underminert. Forskningen har funnet forskjellige forklaringer for de mange innflettete

---

5 Jf. Finn Hauberg Mortensen 2000: 69–70.

fortellingene. Wolfgang Lederer, for eksempel, mener at de er ren kitsch og tolker dem psykoanalytisk som «kinds of dreams and stories best suited to the needs and fears of adolscent girls who are so often bewildered by their own budding sexuality and afraid of the world».[6] Andre uttaler seg mer filologisk ved å understreke at de enkelte delene nærmest kan leses som historier i seg selv.[7] Også Klaus Müller-Wille understreker det gåtefulle ved disse innflettete fortellingene og savner en sammenheng mellom dem.[8] Inntrykket av at Gerdas historier ikke henger sammen er uten tvil riktig. Men kanskje var det heller ikke meningen at de skulle henge sammen siden deres funksjon er en annen. Det de har til felles, er at de fokuserer på fellesskapet. De viser en protagonist i fellesskap med omverdenen, med planter, dyr og mennesker. Gerda forstår verden rundt seg bedre og bedre i løpet av disse eventyrene. Mens hun vokser stadig mer inn i fellesskapet, skjer det motsatte med Kay. Han bortføres fra folk, lærer ikke noe i det hele tatt og går en sosial død i møte.

Men la oss se litt nærmere på de fire fortellingene som Müller-Wille nevnte; altså fortellingene tre til seks, hvor Gerda går ut for å finne Kay. Det er i disse fortellingene leseren får greie på hvordan Gerda får kunnskap, og hvordan hun tolker omverden. Det første som slår en, er at de alle har Gerda som protagonist. Kay spiller ingen rolle før i den siste fortellingen. Eventyret fokuserer her utelukkende på Gerda og hvordan hun agerer i den verden hun ferdes i. Fokuseringen på Gerda står i kontrast til måten hun oppfattes på, for hun beskrives som «et sødt, uskyldigt Barn», et uttrykk som dukker opp flere ganger. Først snakker kona i den tredje fortellingen om at «saadan en sød, lille Pige har jeg rigtig længtes efter»! (279), så bruker «Finnekonen» nesten de samme ord for å beskrive Gerda i den sjette historien: «Hun maa ikke af os vide sin Magt, den sidder i hendes Hjerte, den sidder i, hun er et sødt, uskyldigt Barn» (295). Eller prinsen og prinsessen sier i den fjerde historien: «Din lille Stakkel!» (288). Gerda beskrives altså som «et sødt, uskyldigt Barn» som samtidig har stor makt, enda hun betegnes som «lille Stakkel». Dette er en konstellasjon

6 Lederer 1986: 43.
7 Jf. de Mylius 2000: 71–89.
8 Müller-Wille 2017: 109.

som nærmest motsier seg selv. Hva er det som gjør Gerda så mektig og innflytelsesrik?

Gerdas hermeneutiske problem

Problemet med slike vurderinger, som leseren tenderer til å gjøre til sine egne, er at de utelukkende legger vekt på det følelsesmessige i Gerdas adferd. Vi ser Gerda nesten utelukkende som uskyldig offer. Men Gerda vet hva hun vil. Hun agerer nokså bestemt for å oppnå målet sitt, samtidig som hun viser stor viljestyrke. Men til forskjell fra Kay danner fornuft og følelse en enhet hos henne. Og i tillegg har hun sin barnetro i behold. Hun stoler på andre, liksom hun stoler på seg selv. Derfor virker hun så modig, for ikke å si dristig. Og når hun ikke vet hva hun skal gjøre, stoler hun på fellesskapet: «… og saa vil jeg gaae ned til Floden og spørge den ad!» (277). Ved tredje histories slutt fortelles det hvordan Gerda bryter opp fra konen som kan trolle, idet hun avviser pinseliljenes historie som vrøvl:

> «Det bryder jeg meg slet ikke om!» sagde Gerda, «det er ikke Noget at fortælle mig!» og saa løb hun til Udkanten af Haven. Døren var lukket, men hun vrikkede i den rustne Krampe, saa den gik løs, og Døren sprang op, og saa løb den lille Gerda paa bare Fødder ud i den vide Verden. (283)

Her ser man at Gerda ikke bare kan skille mellom relevante og irrelevante historier, men hun kan også avfeie de sistnevnte på en veldig bestemt måte. Og så forlater hun stedet, modig nok, uten å nøle. Overfor kråken i den fjerde historien sier hun på det mest bestemte at hun kommer inn i slottet, der Kay bor. Dette til tross for at kråken mener hun ikke ville få adgang (jf. 287). Med andre ord: Gerda forfølger sitt prosjekt målbevisst og fornuftig.

Etter min mening er det her fortellingenes funksjon kommer inn i bildet. For hva de avslører, er jo nettopp den stigende grad av forståelse hos Gerda, takket være fellesskapet. Hun skjønner stadig bedre gjennom eventyrets gang, og hun tolker plantene, dyrene og menneskene hun snakker med på riktig måte. Idet Gerda må prøve å finne ut hvordan hun kan nå frem til Kay, er hun nødt til å iaktta og tolke riktig. Dette er en hermeneutisk problemstilling. Andersen har utviklet dette nøye idet han

går fra blomstene som forteller deres historier, til dyrene og så over til menneskene. Historiene fortelles for at Gerda kan utmerke seg som tolk. Hun må hele tiden prøve å finne ut om de forteller noe om Kays skjebne. Det er interessant å se at hun ikke greier dette med blomstenes fortellinger, selv om hun leter etter et skjult budskap i deres taler. Først da hun treffer på dyr, en kråke, begynner hun å forstå bedre. Det er i så måte betegnende at språk som uttrykksmiddel tematiseres først nå. Kråken spør Gerda om hun forstår «Kragemaal». I denne morsomme samtalen mellom Gerda og kråken er det påfallende at begge to først snakker om betingelsene som må til for at samtalen kan fungere. På spørsmålet til Gerda om Kay bor hos en prinsesse, svarer kråken:

> «Ja hør!» sagde Kragen, «men jeg har saa svært ved at tale dit Sprog. Forstaaer Du Kragemaal, saa skal jeg bedre fortælle!» «Nei, det har jeg ikke lært!» sagde Gerda, «men Bedstemoder kunde det, og P-Maal kunde hun. Bare jeg havde lært det!» «Gjør ikke Noget!» sagde Kragen, «jeg skal fortælle, saa godt jeg kan, men daarligt bliver det alligevel!» og saa fortalte den, hvad den vidste. (284)

Denne form for metakommunikasjon, før kråken rykker ut med det den vet om Kay, er slående. Gang på gang legger fortellingen vekt på et slikt metaperspektiv.[9] Snødronningen er ikke bare «et eventyr i syv fortellinger», teksten minner leseren hele tiden om at denne fortelles. Bøggild sier om dette fenomenet at «historien på denne måde skaber sig selv eller bliver sin egen fremdrift».[10] Som sitatet ovenfor viser, er snødronningen opptatt av slike hermeneutiske problemstillinger. Formelt sett består jo den store hermeneutiske utfordringen for leseren i å finne ut hvordan de syv historiene henger sammen, om man går ut fra at en tekst burde være koherent. Fortellingen som motiv er nært knyttet til Gerda, som er nødt til å fortelle sin historie om og om igjen for å få dyr og folk til å hjelpe henne.[11] Og det er også verdt å bemerke at eventyret er innrammet av en klassisk fortellersituasjon der bestemoren leser høyt fra Bibelen.

9 Et tema som også fortelleren er opptatt av, jf. med eventyrets begynnelsen: «See saa! Nu begynde vi. Naar vi ere ved Enden af Historien, veed vi mere, end vi nu vide, for det var en ond Trold.»

10 Bøggild 2000: 162.

11 Jf. også Bøggild 2000: 156.

Hvor bevisst Andersen tematiserer hermeneutiske problemstillinger, ja, at *Sneedronningen* kan forstås som et eksempel på den hermeneutiske sirkelen, ser man mot slutten. Etter at Gerda har forløst Kay, vandrer begge to tilbake i sin historie, stasjon for stasjon, til de havner i bestemorens hus igjen. Historien slutter altså der den begynte. Den eneste forskjell mellom begynnelsen og slutten er at Gerda og Kay har blitt voksne mennesker. Fortellingen skrider baklengs, og dette er meget eiendommelig, men viser på nytt hvor viktig det var for Andersen å gjøre oppmerksom på de narratologiske elementene i en fortelling. Bøggild snakker om «fortællingens triumftog», hvor den «bliver så at sige gennemspillet baglængs …».[12]

Men et annet poeng slår oss her, for nå later altså fortellingen som om det finnes en sammenheng mellom de enkelte fortellingene, den tas liksom for gitt. Gerda spør nemlig «Røverpigen» om «Prinds og Prindsesse» og «Røverpigen» vet beskjed. Det samme gjelder kråken til prinsen og prinsesse, også her vet røverpiken beskjed, enda det ikke er blitt antydet med et eneste ord at kråken står i forbindelse med dem. Hvorfor skulle røverpiken vite noe om prinsen og prinsessen? Andersen fører oss midt i den hermeneutiske sirkelen, fordi teksten henimot slutten tar en sammenheng for gitt uten at man ser den under lesningen. Eventyret later som om det finnes en sammenheng mellom de forskjellige fortellingene, men det avslører ikke hvordan disse henger sammen. Det eneste som kan fastslås, er at Gerda fungerer som protagonist. Slik sett har vi å gjøre med en tekst som er opptatt av hermeneutiske spørsmål, og det er nettopp forståelsesproblemer som står i sentrum av kapitlene tre til seks. Det å forstå eller ikke å forstå, driver teksten fremover. Hermeneutikken blir ut over dette også utfordret ved Gerdas forvrengning av en kjent Brorson-salme som dukker opp hele tre ganger: «Roserne voxe i Dale, / Der faae vi Barn Jesus i Tale!»[13] Denne forvrengningen tyder samtidig på at «roserne» spiller en sentral rolle i eventyret. Ikke bare er de et symbol for Jesus, men

---

12 Sst. 158.

13 Hos Brorson derimot: «Ach, søger de nedrige steder, / I støvet for Frelseren græder, / Saa faae I vor Jesum i tale, Thi roserne voxe i dale.» Se Erik M. Christensen 2000: 48 og Johan de Mylius 2000: 72.

de står også i tett fellesskap med Gerda. Det er rosene som minner Gerda om Kay og fører henne på riktig vei.

Fellesskapstanken som opplysningskritikk

Så langt er det kommet frem at Gerda forstår stadig bedre i løpet av de forskjellige historiene. Men hvordan lærer hun, hvordan får hun kunnskap? I motsetning til Kay lærer hun direkte, uformidlet, ved hjelp av historiene hun får fortalt av planter, dyr og mennesker. Man kunne også si at hun lærer intuitivt, mens Kay lærer reflektert. I motsetning til Kay lærer hun uten «Brændeglas» eller andre redskap. Hun iakttar naturen umiddelbart og hører etter.[14] Et av eventyrets hovedmotiv er vinduer og glass som middel for å tre i kontakt med hverandre. Dette ser man for eksempel i begynnelsen, der Gerda og Kay får kontakt idet de bruker varme mynter som de legger på de tilfrosne vinduene for å kunne se på hverandre. Men dette forandrer seg etter at Kay fikk splinten i øyet. Fra nå av vil han granske objekter ved hjelp av optiske hjelpemidler. Han er mediefiksert, men ikke for å komme i kontakt med andre mennesker. Tvert imot er det kunnskapstrangen hans som styrer ham. Gerda derimot lærer i kraft av fellesskapet hun føler mellom seg selv og omverden. Hun er liksom ens med naturen og forstår plantenes og dyrenes språk («næste Dag kunde hun lege igjen med Blomsterne i det varme Solskin», 279). Dette fellesskapet mellom Gerda og omverdenen står i skarp kontrast til Kays isolering fra medmenneskene.

Andersens fokusering på fellesskapstanken kan kanskje best forstås som en form for opplysningskritikk. I sin bok *Enlightenment*, *Revolution*, *and Romanticism* skriver Frederik C. Beiser at «[t]he most problematic result of the Aufklärung was that modern man had lost his sense of community, his feeling of belonging to a group».[15] Ifølge Beiser var romantikerne opptatt av hvordan den tapte enheten med naturen kunne gjenvinnes. For dem lå svaret på dette spørsmålet i kunsten.

14 Müller-Wille 2017: 112–114 snakker om Kays «mediefiksering» i denne sammenheng.
15 Beiser 1992: 231.

I kunstopplevelsen skal folk føle en form for fellesskap som i det daglige livet er gått tapt for godt.[16] Paradigmatisk uttrykt er dette i Schuberts *Winterreise*, hvor den ensomme vandreren til slutt finner fellesskap med liremannen og dermed i kunsten. Andersen kobler derimot fellesskapstanken ikke til kunst, men til en form for kristelig trosfellesskap, og det er her tekstens konservative tendens kommer til syne. Med *Sneedronningen* vil Andersen rette opp igjen den kristelige troen som felles verdigrunnlag, som bånd som kan knyte folk sammen. Man kan bare grunne på om Andersen var seg bevisst at kampen var tapt, for det er merkelig at den kristelige troen formidles medialt, i form av en lesescene som dukker opp i begynnelsen og på slutten. Selv om jeg ikke ønsker å legge for mye i dette, er det tross alt påfallende at lesescenene virker nokså stilisert, nesten som et maleri. Med kraftige penselstrøk fremhever Andersen Gud på en sånn insisterende måte som om han selv ikke lenger hadde tro på en slik løsning: «Bedstemoder sad i Guds klare Solskin og læste højt af Bibelen» (300).

Fornuft og følelse er forankret i en sterk kristelig tro hos Gerda, som har en utpreget tiltro til at tingene ordner seg. Dette ser man tydelig i den tredje historien, hvor hun driver alene i en båt på elven. Først blir hun skremt og begynner å gråte, men etter hvert trøster hun seg med at elven kanskje fører henne til Kay. I motsetning til Gerda mangler Kay og snødronningen denne grunnleggende livstroen. Begge to er rastløse, alltid på jakt etter det de tror er kunnskap og sannhet. Det er i den sammenheng slående at Kay ikke greier å løse snødronningens oppgave som ville gi ham friheten tilbake, nemlig å legge ordet «evigheten» med isklumpene. Et slikt metafysisk begrep passer ikke til Kays måte å tenke på. Problemet løses derimot ved å gi avkall på rasjonell tenkning. Det er pur livsglede på bakgrunn av det nonverbale som kan løse problemstillingen. Isklumpene blir trøtte av å danse og legger seg nettopp i form av de riktige bokstavene. Snødronningen kan dermed leses som en hyllest av en semiotisk ordning i Julia Kristevas forstand. Teksten foretrekker det flytende, det ufaste, det grenseløse – det semiotiske ifølge Julia Kristeva, som er ensbetydende

16 Sst. 227–232.

med det poetiske – fremfor en verden som er bygget opp ved hjelp av faste kontraster (se tabellen ovenfor).

Det flytende, og da særlig i form av tårer, er liksom det elementet som driver handlingen fremover. Noe av det første Gerda gjør etter at Kay ble borte, er å spørre elven om Kays skjebne, og det er «Floden» som fører henne hjemmefra. Gerda gråter både gledes- og sørgetårer. Det er hennes tårer som får et rosentre til å gro igjen, slik at det kan svare på hennes spørsmål om Kay er død. Det er nettopp hennes tårer Kay ikke greier å forholde seg til, når han sier: «Hvorfor græder Du?» spurgte han. «Saa seer Du styg ud! jeg feiler jo ikke Noget!» (274). Mot fortellingens slutt derimot utløser hennes tårer Kays forløsning, idet de smelter hans frosne hjerte. Poenget er at det er ved hjelp av det flytende teksten forsøker å overvinne motsetningene mellom Gerdas og Kays måte å tenke på. Mens Kay foretrekker det faste og det målbare, foretrekker Gerda det flytende og det ubestemte. Hennes element er vannet, hans element er det frosne vannet, kunne man kanskje si: tårer vs. isklumper. Andersen har med denne motsetningen funnet en nesten talende kontrast, fordi material-likheten tyder på at begge barna i grunnen hører sammen. Før Gerda når frem til snødronningens slott må hun kjempe voldsomt mot snøfnuggene som beskrives som «regiment» (296), som «Sneedronningens Forposter» (296). Og så leser man:

> Da bad den lille Gerda sit Fadervor, og Kulden var saa stærk, at hun kunde see sin egen Aande, som en heel Røg stod den hende du af Munden; Aanden blev tættere og tættere og den formede sig til smaa klare Engle, der voxte meer og meer, naar de rørte ved Jorden; og Alle havde de Hjelm paa Hovedet og Spyd og Skjold i Hænderne; […] de hug med deres Spyd paa de gruelige Sneeflokke saa de sprang i hundrede Stykker, og den lille Gerda gik ganske sikker og freidig frem. (296)

Gerdas kroppslige reaksjon på kulden kan leses som kamp mellom ånd og materie, der ånden seirer. Det er det ikke-fikserte, flytende og ubestemte som seirer over det fikserte, faste og bestemte, representert gjennom «de gruelige Sneeflokke» og gjennom isklumpene som Kay skulle legge til ordet «evighet». Sitatet gjentar beskrivelsen av snødronningen i begynnelsen av den andre historien, hvor bestemoren forklarer at denne flyer der hvor «de hvide Bier» sværmer tettest. Forskjellen består i at nå

er det engler som formes av Gerdas ånd som blir alt tettere. Dermed forvandles det ikke-poetiske, kunstige, de «hvide Bier», til en poetisk forestilling med en religiøs bunnklang.

Andersens tekst ble publisert for første gang i 1845. Wilhelm Hauffs eventyr *Das kalte Herz*, som *Sneedronningen* ligner på, kom 1827. Protagonisten i dette eventyret bytter sitt hjerte med en sten for å vinne økonomiske fordeler overfor sine konkurrenter i sagbruksvirke. Han selger altså sitt hjerte, men blir ulykkelig og opplever i siste liten at det er bedre å være arm og lykkelig enn omvendt. Motivet «Det kalde hjertet» er hos Hauff knyttet til det økonomiske, mens det hos Andersen er knyttet til en ensidig fornuftbasert forståelse av verden. Andersen skriver sine eventyr i en tid der følelse og fornuft alt mer ses som antagonistiske størrelser. I Ibsens *Et dukkehjem*, for eksempel, som er ca. en generasjon yngre enn *Sneedronningen*, kan fornuft og følelse ikke lenger harmoniseres. Andersens eventyr kan leses som et anakronistisk forsøk på å gjenopprette fellesskapet ved hjelp av kristelig tro. Dette uttrykkes tydelig mot slutten. Etter at Gerda og Kay igjen sitter inne hos bestemoren, leser denne høyt av Bibelen: «uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige!» […] Der sad de begge To Voxne og dog Børn, Børn i Hjertet, og det var Sommer, den varme, velsignede Sommer» (300). Dermed ender eventyret der, hvor det begynte, nemlig ved en fortelling fra Bibelen. En tettere form for fellesskap enn det denne lese- og fortellingsscene gir uttrykk for, kan man knapt forestille seg.

Durs Grünbein: *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*

Også Durs Grünbeins store diktsyklus fra 2003 kan tolkes som epistemologisk diktning. Temaet i det store verseposet er Descartes' liv, med trettiårskrigen som bakteppe. Teksten handler om hvordan Descartes begynner å filosofere på grunn av en visjon han hadde et sted i Sør-Tyskland ved byen Ulm på vinteren 1619. På grunn av store snømengder – den lille istid råder – kan filosofen ikke reise videre, han sitter fast i et hus hvor han tilbringer det meste av dagen innendørs med sine tanker.

Descartes har selv kommentert denne perioden av livet sitt i sin *Discours de la méthode*, der han skriver:

> Jeg opholdt mig dengang i Tyskland, hvorhen jeg var taget i anledning af de endnu ikke afsluttede krige; og da jeg efter kejserens kroning vendte tilbage til hæren, blev jeg, ved at vinteren begyndte, holdt tilbage i et kvarter, hvor jeg hele dagen holdt mig inde i en varm stue, ganske alene, da jeg ikke kunne finde nogen adspredende omgang og for resten gud ske lov hverken blev forstyrret af bekymringer eller lidenskaber; og dér kunne jeg ganske frit underholde mig med mine egne tanker.[17]

Grünbein tar dette tekstutdraget med i boken, det er satt som et slags motto foran diktene. Annen del foregår i Stockholm 1649/50, hvor Descartes bodde, invitert av Sveriges dronning Kristina, inntil han døde brått i 1650. Boken har 42 langdikt, alle med tittel, og alle dikt har syv strofer à 10 vers. Syklusen er skrevet som rolledikt med Descartes og hans oppdiktede tjener, Gillot, som rollepartnere. *Vom Schnee* kretser ikke bare om opprinnelsen til den moderne rasjonalismen og dens sammenheng med snø og kulde, samlingen er også en fortelling om nederlandske og flamske vinterbilder fra 1500- og 1600-tallet. Grünbein selv har kalt boken sin en «Bilderrätsel» («bildgåta»). Dermed kan man spørre seg i hvilken sammenheng Descartes' filosofi står med maleriene og hvorfor Grünbein trekker inn bilder når det skal drøftes sammenhengen mellom rasjonalitet og snø.

Før jeg skal gå nærmere inn på disse spørsmålene, er det kanskje passende å si noen få ord om Descartes' filosofi og hva den står for. Det skal kun trekkes frem det som er viktig for å kunne forstå Grünbeins epos. Descartes er kjent for formelen *cogito, ergo sum*, (jeg tenker, altså er jeg). Han var opptatt av spørsmålet om hvordan erkjennelse overhodet er mulig. Hvordan kan jeg vite at noe er sant? I sin *Discours* formulerer han fire regler som skal lede til «sikker erkendelse».[18] Han holder fast som første regel at man aldri skal anta noe som sant uten evidens. Kun det som man ikke har anledning til å tvile på, kan oppfattes som sant.[19]

17 Her sitert etter Descartes 1996: 37.

18 Sst.: 41.

19 Sst.: 43. «Den første regel var ikke at antage noget for sandt, som jeg ikke klart indså *var* sandt; det vil sige: omhyggeligt undgå al forhasten sig og al fordom og ikke sammenfatte mere i mine

Descartes bruker «den metodiske tvil» for å reflektere over, som tankeeksperiment, hva man kan tvile på. Tvile kan jeg på nesten alt, holder Descartes fast. For eksempel kan en ond ånd innbille meg at verden finnes. Dermed må jeg også betvile at kroppen min og sanseerfaringer finnes. Med andre ord: Alt det som man kan tvile på, må ryddes til side, vil man komme frem til klar og entydig erkjennelse, *clara et distincta perceptio*. Det er mulig å betvile alt, bortsett fra at det er meg selv som tviler: *Ego cogito, ergo sum*. Descartes synes her å mene at subjektets eksistens nødvendigvis må gå forut for selve tenkningen. Noe annet ville vært selvmotsigende.[20] Herfra bestemmer Descartes seg selv som *res cogitans*, som står i motsetning til *res extensa*. Denne dikotomien er et hovedmotiv i *Vom Schnee*, som nettopp handler om Descartes' metodiske tvil og hvordan han sliter i sitt forsøk på å stille epistemologien på rasjonelt grunnlag. Det som fremfor alt fascinerer Grünbein, er at Descartes' rasjonalisme har sitt utspring i visjonære drømmer natten mellom den 10. og 11. november 1619, som filosofen selv gjorde oppmerksom på. Det er altså noe svært irrasjonelt som danner utgangspunktet for det rasjonelle.

«Kanske snö kan hjälpa en förstå»

Vom Schnee starter med en poetisk beskrivelse av et nedsnødd landskap. Det beskrives en tydelig kontrast mellom den ytre verden (*res extensa*) og den indre (*res cogitans*).[21] Det virker som om tjeneren Gillot henvender seg til den sovende Descartes for å mane ham til å stå opp, fordi det nedsnødde landskapet er så pent å se på. Den første strofen går som følger:

domme, end hvad der fremtrådte så klart og så skarpt for min tanke, at jeg ingen anledning havde til at drage det i tvivl.»

20 Sst. 56: «Men lige straks efter blev jeg opmerksom på, at selv om jeg nu altså ville tænke, at alt var falsk, så var det absolut nødvendigt, at jeg, som tænkte det, var noget. Jeg mærkede mig, at denne sandhed: ‹*Jeg tænker, altså er jeg til,*› var så fast og sikker, at alle skeptikernes dristigste formodninger var ude af stand til at rokke den, og derfor syntes jeg, jeg uden betænkelighed kunne antage den som den første grundsætning i den filosofi, jeg søgte.»

21 Jf. Kuhlmann/Meierhofer 2011: 314.

Monsieur, wacht auf. Es hat geschneit die ganze Nacht. /
Soweit das Auge reicht auf einer weißen Fläche, /
Schmückt sich das Land mit weißen Kegeln. Es sind Bäume, /
Die mit der Winterhand der große Arrangeur /
Veredelt hat. Man sagt, Ihr schätzt ihn, seinen Spieltrieb, /
Der Türmen Hauben aufsetzt und die Dächer deckt /
Mit kalten Daunen. Sein kristallenes Flanell, /
Gewebt aus Flocken, polstert faltenlos die Fluren aus, /
Bis alle Welt verzaubert ist und tief verschneit – /
Ein Foliant mit weißen Seiten, die nur *er* beschreibt.[22]

Vakna, monsieur. Se ut på snön som föll inatt. /
Så långt som ögat når en enda stor vit slätt /
Är landet prytt med vita käglor. Det är träd /
Som med sin vinterhand den store arrangörn /
Förädlat. Ni lär, sägs det, uppskatta hans leklust /
Som kröner torn med huvar och som täcker tak /
Med kalla dun. Hans överdrag, kristall-flanell /
Av flingor vävd, gör släta kuddar utav fält /
Tills världen blir förbytt och borta under snön – /
En foliant med vita ark där ingen skriver utom *han*.[23]

Versene fremstiller et nedsnødd landskap hvor snøfnuggene er dun som fortryller landskapet. Snø forvandler verden og omformer landskapet til en bok med hvite sider. Teksten tar opp en etablert topos om verden som bok hvor det er menneskets oppgave å dechiffrere den.[24] Idet verden forestilles som en *tabula rasa*, skapes forutsetningen for Descartes' prosjekt, nemlig å nå frem til klar erkjennelse. Men allerede i inngangsversene blir det tydelig at snøfenomenet har to sider som strider mot hverandre. Snø skaper grunnlag for det rasjonelle mens den samtidig fortryller. Dette blir enda klarere formulert i diktets fortsettelse, når tjeneren Gillot snakker om «Wunderwelt dort draußen» («sagovärlden ute») og relaterer dette til det angivelige matematiske («formenstreng», «berechenbar») («formsträng», «beräkningsbar») ved et nedsnødd landskap. Grünbein fletter på denne måten et aspekt inn i diskursen som unndrar seg det rasjonelle prosjektet til Descartes.

---

22 Grünbein 2003: 13. I det følgende sidetall i parentes i teksten.

23 *Vom Schnee* foreligger i en flott svensk oversettelse av Ulrika Wallenström, som jeg siterer fra. Paginering er den samme som i den tyske versjonen. Jf. Grünbein 2018.

24 Curtius 1963: 323–352.

I det andre diktet kontrasteres landskapets hvite seng med sengen til filosofen der han ligger hele dagen og tenker. Det er betegnende at dette diktet har tittelen «Das Murmeltier» («Murmeldjuret»). Begge to, landskap og seng, føyes senere sammen, i diktet nr. 36: «Ein Leben lang hielt ihn der Schnee / Aus Federkissen, aus Batist und Daunen mollig warm» (122) («Som han, som hela livet vilat mjukt och varmt / I snö av fjäderbolster, av batist och dun»). Descartes distanserer seg fra oppfordringen om å stå opp, idet han henviser til sin «Innenschau» (17) («Vi skådar inåt här.»). Han forestiller seg sengen sin som «erkjennelsens vugge» (18): «Entweder suchst du hier die Wahrheit, hier im Innern. / Oder du folgst dem Augenschein – und wer du bist, / Bleibt unbestimmt wie das Ensemblespiel der Sinne», sier han til tjeneren («Antingen söka sanningen härinne, i sig själv. / Eller så tro det ögat ser – och aldrig veta / Vem man är, ty det förblir en sinnenas konsert»). Dermed er konflikten mellom Descartes og hans tjener tydelig eksponert. Mens denne oppfordrer filosofen til å begynne på nytt med tenkning på grunn av et nedsnødd landskap – «Landskapet liknar griffelttavlan, suddad ren» (14), «En idealisk grund – ritbordet avröjt av kung Bore – För er metod, monsieur, ja för *Discoursen*» (15) – favoriserer Descartes introspeksjonen på grunn av sin filosofiske overbevisning, som nevnt ovenfor.

Men hvem er det egentlig som fører ordet? Jeg sa at det første diktet er lagt i munnen på Gillot og det andre diktet i munnen på Descartes. Men dette er tvilsomt, ettersom det også kan være Descartes selv som snakker til seg selv i søvne i det første diktet, slik som Gillot sier at han gjør. Også Descartes selv er usikker med tanke på hvem det var som førte ordet i det første diktet: «Gillot, bist dus? Wer zirpt, wer singt mir da ins Ohr? / Träum oder wach ich? Was ist los? Mir war, ich hörte / Da eine Stimme, die sprach irgendwas vom Schnee» (16) («Gillot, säg är det du? Vem sirpar i mitt öra? / Vad är det? Drömmer jag? Vad? Är jag vaken? Tyckte / Jag hörde hur en röst sa någonting om snö»). Grünbein trekker på denne måten leseren inn i Descartes' «metodiske tvil».[25]

25 Grünbein vil trolig etterligne Descartes' «metodiske tvil». For Descartes påstår jo nettopp at det er umulig å skille klart mellom drøm og virkelighet.

Usikkerheten med tanke på hvem som snakker overføres på Descartes selv. Også han begynner å tvile på sine sanser. Grünbein motarbeider fra begynnelsen av Descartes' vilje til å vinne et sikkert ståsted når det gjelder erkjennelsen. Han får dette til ved hjelp av snømetaforikken. Hvilke egenskaper ved snøen er det Grünbein bruker? Det kan skilles åtte forskjellige aspekter:

1. Snø beskrives som jomfruelig materiale på grunn av dens hvite farge. Den tildekker verdens smuss og er derfor egnet for å markere en ny begynnelse.
2. Snøens renhet er kun tilsynelatende fordi snøen tildekker verdens søppel uten å rydde den vekk.
3. Snø som materiale er tett forbundet med minne fordi alle sporene synliggjøres på en hvit flate. På grunn av punkt 2 er snø forbundet med hukommelsen og erindring.
4. Det gjelder også det motsatte: Snø tiner, og derfor forbindes snø også med glemselen.
5. Siden snø absorberer lys, trekker Grünbein en analogi mellom snø og øyet.
6. På grunn av dens hvite farge forbindes snø og vinteren generelt med døden.
7. På grunn av snøfall og den etterfølgende forvandling av landskapet tilskrives snøen en fortryllende egenskap som er knyttet til det sublime («bis alle Welt verzaubert ist und tief verschneit» (13).
8. Det trekkes en analogi mellom snø og papir på grunn av dens hvite farge.

Ikke alle aspektene har fenomenologien som grunnlag. Delvis dreier det seg også om habitualiserte, kulturelt kodede oppfatninger. At snø tildekker, er umiddelbart innlysende på grunn av direkte iakttagelse. Men punktene fire til åtte er snarere kulturelt kodede iakttagelser og er kun vagt forankret i det empiriske. Hos Grünbein spiller alle åtte en viktig rolle, jeg grupperer dem i to grupper i det følgende.

«En foliant med vita ark»

Det som nettopp nevntes under punkt 8 forvandles til et litterært motiv. Det nedsnødde, hvite landskapet sammenlignes med en foliant med hvite sider som kan beskrives med nye tanker: «[s]purlose Frühe, geometrisch klar» («en orörd morgon, geometriskt klar»), og «Kühl wie am Morgen nach der Schöpfung, formenstreng / Zeigt sich die Erde nun, berechenbar» (13) («Sval som i ottan efter skapelsen, och formsträng, / Syns jorden nu, beräkningsbar»). Med slike formuleringer gjøres det oppmerksom på muligheten til en ny begynnelse under renhetens tegn. Verdens renhet («von einer Welt, schneeweiß» (18) («en hel värld i snö, i vitt») beskrives som *tabula rasa*.

På bakgrunn av en slik verden måtte det være mulig å erkjenne «klart» (*clara*) og «tydelig» (*distincta*), for å si det med Descartes' ord. Gjentatte ganger beskrives det nedsnødde landskapet som en bok med tomme sider som er beredt for rasjonell erkjennelse.[26] Samtidig er snøen ansvarlig for at tidens diktat ikke lenger finnes: «Das Diktat der Zeit – / habt ihr bemerkt, ist aufgehoben» (13) («Tidens diktat – / Ni märker det – är upphävt»). Snø skaper en verden som blir hvit og ren igjen uten det hærverk som ellers kjennetegner verden. Grünbein henspiller her på snøens tildekkende egenskap. Snøens *tabula rasa*-egenskap kommer Descartes til gode fordi han kan iaktta et landskap som er abstrahert til det vesentlige:

Schnee abstrahiert. Nehmt an, er hat das Bett gemacht /	Snö abstraherar. Antag att den bäddat för /
Für die Vernunft. Er hat die Wege eingeschläfert, /	Fornuftet. Den har vaggat, sänkt i sömn de vägar /
Auf denen der Gedankengang sich sonst verirrte. /	Där tankegången annars skulle villat bort sig. /
Die Landschaft gleicht der Schiefertafel, blankgewischt[.] (14)	Landskapet liknar griffeltavlan, suddad ren [.]

Men dette er kun den ene siden ved snømetaforikken fordi en slik ny begynnelse kun er tilsynelatende. Det som ligger under snøen, er jo fremdeles til stede.[27] Ved forskjellige anledninger gjøres det oppmerksom på

26 Se om «naturens bok» i Curtius 1963: 323–329. Det nedsnødde landskapet oppfattet som bok, tematiseres hos Grünbein på s. 13, 14, 15 og 90.

27 Jf. Weiershausen 2011: 304.

denne snøens tvetydighet. For eksempel i det andre diktet, hvor Gillot sier til Descartes på en troskyldig måte: «Wo doch der Schnee den Dreck, / Den Ihr verabscheut, Herr, bedeckt» (18) («Trots att snön / Ju skyler skiten som herrn avskyr»). Eller formuleringen lyder mer abstrakt: «Schnee staut, Schnee dämpft, was da an Widersprüchen gärt» (134) («Snö dämpar, dämmer in protesters dova muller»). På bakgrunn av trettiårskrigen som danner et annet ledemotiv i diktsyklusen, fremstår denne motsetningen særs tydelig.

Snøens renhet, dens tilsynelatende *tabula rasa*-prinsipp, kontrasterer med de døde og sårete som ligger på bakken. «Bald bringt die Sonne da im Schneematsch an den Tag, / Was Erde barg. Sie kotzt ihn aus, den Leichenschmaus» (115) («Snart bringar solen över snömodden i dagen / Vad jorden dolt. Nu kräks den upp gravölskonfekten»). Denne kontrasteringen gjør Descartes' prosjekt fra begynnelsen av til et prekært ærend fordi en ny begynnelse viser seg å være en fiksjon, som palimpsestbildet antyder. Ting blir «skrapt av» for å rydde plass for nye ting. Men det underliggende forblir der allikevel. Den rene skifertavlen blir til en palimpsest. Et av hovedtemaene i boken er nettopp at snø ikke greier å få ting til å bli borte for alltid. Snø bare «overskriver» landskapet, som på en palimpsest.

Snødialektikken som består i at det motstridende samtidig er til stede, er virtuost iscenesatt. Den viser seg ikke bare med tanke på forholdet mellom det å vise frem og det å skjule. Også med tanke på selve erkjennelsesproblematikken kommer det dialektiske ved snøen tydelig frem. Som det ikke finnes en «uskyldig snø» som dekker over de historiske hendelsene, kan man heller ikke stole på det iakttagende organ, øyet. Diskursen om en ny begynnelse «[v]om Frost geputzt der Zeichentisch» (15) («En idealisk grund – ritbordet avröjt av kung Bore»), som ville gjøre det mulig å erkjenne, motvirkes allerede i det andre diktet, til og med av Descartes selv: «Und draussen schneits – die ganze Welt ein blinder Fleck» (16) («Och ute snöar det – all världen en blind fläck»). Den blinde flekken referer her også til øyets blinde flekk som er ansvarlig for at man ikke ser noe i det hele tatt.

Dermed henviser det nedsnødde landskapet til det epistemiske prosjektets umulighet. Det vanskelige ved erkjennelsesprosessen er tett

forbundet med det jeg nevnte før under punkt 5. Både øye og snø absorberer lys. Snøens geometriske klarhet skaper forutsetning for erkjennelsen, samtidig som dette blir vanskeliggjort på grunn av at det blir for mye lys slik at det oppstår blendingseffekter: «Zurück in Platons Höhle kriecht, vom Schnee geblendet, / Ein junger Philosoph» (60) («Tillbaks i Platons grotta kryper, bländad av all snö, / Den unge filosofen»). Og i diktet nr. 16 «Über das Sehen» leser man: «Du sollst begreifen, daß, was du vor Augen hast, / Nur ein Effekt ist deiner Sinne» (59/60) («Du skall förstå att det du har för ögonen / Är endast en effekt av dina sinnen»).

Prosjektet om å nå frem til «sikker erkendelse» fra hvilken det kanskje ville vært mulig å dedusere på en rasjonell måte, ender i aporien. Dette merker Descartes selv mot slutten av sitt liv: «Ich war zu jung, die Ignoranz zu sehn, im eignen Auge / Das Körnchen Dreck. Nicht ahnend, was da wiederkehrt» (136) («Jag var för ung att se okunnigheten, skräpet i / Mitt eget öga. Ante inte vad där går igjen»). Det viser seg en spennende parallell til «The Snow Man» av Wallace Stevens. I begge tekstene hadde *clara et distincta perceptio* kun vært mulig på bekostning av det genuint menneskelige.[28]

Stevens' «nothingness» korresponderer med Intetheten i Grünbeins syklus. Hos tyskeren nevnes Intetheten («das Nichts») i sammenheng med Dürers kobberstikk «Melencolia I»: «Melancholie. Auf seinem Sterbelager, schwarz auf weiβ, / Da plötzlich stand – im Schnee ein Haufen Pferdemist, / Das Nonsenswort: du bist ein Nichts» (139) («Den svarta gallan. På hans dödsbädd, svart på vitt, / Stod plötsligt skrivet – en hög hästspillning i snön – / Nåt nonsens: Du är ingenting»). At Descartes mislykkes med prosjektet sitt, antydes fra begynnelsen av. For ikke bare har det første diktet den *prima vista* litt underlige tittel «Der Schnee von heute». I tillegg snakkes det også med stor begeistring om snøens tryllekunst når det er snakk om «Wunderwelt».

Den verden som risses opp i den første strofe, er tvers gjennom poetisert. En verden hvis essens nettopp ikke kan begripes med fornuft.

28 Derfor fokuserer Grünbein ofte på kroppsfunksjoner som ikke lar seg styre. De underminerer på sett og vis det rasjonelle prosjekt til Descartes.

Grünbein viser hvordan tenkning oppstår ut av poesiens ånd.[29] Tittelen til det første diktet «Der Schnee von heute» peker på dette i og med at den henspiller på refrenget til Francois Villons kjente ballade «Ballade des dames du temps jadis». Snø fra i dag blir nokså fort til snø fra i går, til «Mais où sont les neiges d'antan», som Villon formulerte det.[30] Grünbein trekker altså allerede i det første diktet poesiens rike og det poetiske inn når han tematiserer Descartes og hans rasjonelle prosjekt.

«I djupa snön blir allt till tavla»

Grünbeins tenkning i bilder kommer ikke bare til uttrykk i hans visuelle skrivemåte. *Vom Schnee* inneholder også en samtale med kjente malerier. En stor rolle spiller vintermaleriene til de gamle flamske mestere fra 1500- og 1600-tallet, samtidig som det henspilles på portrettmalerier med Descartes selv som motiv. Bildene fungerer ikke bare som ekfrase, de leverer også motiver. Dermed legger de grunnen for Grünbeins verk. Dette er i og for seg ganske oppsiktsvekkende. For er det i det hele tatt mulig å se en sammenheng mellom de epistemologiske spørsmålene til Descartes og maleriene til de flamske mestere? Og hvilken rolle spiller snømetaforikken?

For å drøfte dette, kan vi ta for oss diktet «Landschaft mit Zeichner» («Landskap med tecknare») som fungerer som ekfrase på Pieter Bruegels maleri «Jegere i snøen»:

Ich seh sie noch. Was sind schon drei-, vierhundert Jahre? /	Jag ser dem än. Vad är tre-fyrahundra år? /
Im hohen Schnee wird alles Bild. Als Winterlandschaft /	I djupa snön blir allt till tavla. Ramad in /
Gerahmt, kehrt jede Szene wieder, die einst war. /	Som Vinterlandskap går var scen från förr igen. /
Wie im Museum schließt das Auge schnell Bekanntschaft /	Som på museum blir ens öga fort bekant /
Mit den Figuren, die im Öl – im Schnee – posieren. (40)	Med de figurer som poserar där i snön – i olja.

29 Jf. Weiershausen 2011: 306.
30 Se kap. 7, «Hvor er sneen fra i fjor», i denne boken for en diskusjon av Villons dikt.



Pieter Bruegel d.e.: *Jegere i snøen* (1565), olje på tre, 116,3 x 162,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien/public domain.

Jeget ser ennå jegerne på bildet, tvers gjennom bildet liksom. Det påstås med andre ord at det er mulig å koble fortiden til samtiden slik at fortid blir samtid. Ut over dette ses det en sammenheng mellom «djupa snö» («hoher Schnee») og bilder. Grünbein tematiserer denne sammenheng ved forskjellige anledninger. Om tiden sies det følgende: «Schnee hat den Bann gebrochen. Das Diktat der Zeit – / Habt Ihr bemerkt, ist aufgehoben. Unter frischen Wehen / Kroch eine Gleichung in die Hügel. Rein als Raum, / Dreht sich die Landschaft auf den Rücken wie im Traum» (13) («Bannet är brutet genom snön. Tidens diktat – / Ni märker det – är upphävt. Under nya drivor / Smög sig ett likhetstecken in. Rent såsom rymden / Vänder sig landskapet på rygg liksom i drömmen»). Snø lar tiden stanse, og dette med den trefoldige meningen som det tyske *aufheben* står for: å konservere, å ødelegge og å synliggjøre.

Dette betyr at det nedsnødde landskapet nærmer seg et maleri i og med at billedkunsten ikke kan begripes som tidskunst. Fenomenet «tid» kan neppe realiseres på et maleri. Analogien mellom billedkunst og snø blir tydelig i det første diktet der den hvite flaten fungerer som *tertium*

comparationis. Snøens hvite flate tilsvarer maleriets lerret hvorpå vinterbildene males.[31] Landskapet forestilles som «tegnebord» (15) som beskrives. Denne analogien går som en rød tråd gjennom diktsyklusen og kan allerede spores via dikttitlene. Diktet jeg nettopp har vært inne på, har tittelen «Landskap med tecknare», og dikt 35 heter «Den mulna dagen». Her overtar Grünbein ordrett tittelen til et av Bruegels malerier.

Denne form for «bildertekning» er knyttet til erindringstematikken som tematiseres i diktet «Ars Memoriae». Her bruker Grünbein den antikke *ars memoriae* som nettopp beror på at man forsøker å minnes ved hjelp av bilder. Bildene (*imagines*) deponeres i forskjellige rom i et imaginært hus: «Der Kopf ein Saal, darin Gemälde, streng nach Plan plaziert, / *Imago* für *imago* von der Schöpferwelt dort drauβen» (104) («Skallen en sal med bilder hängda enligt plan, / *Imago* på *imago* av den skapta världen»). Det henspilles på de såkalte virkningsfulle bilder (*imagines agentes*) som oppbevares i mente. Tanken er at motivene på bildene skal være så uvante som mulig, slik at man kommer på det man vil huske når man ser på dem.

Idet Grünbein bruker motiver fra kjente malerier, blir han selv til en maler som maler sine bilder i snøen.[32] Han etterligner det antikke *ut pictura poiesis*-prinsippet, altså at diktning skal etterligne bilder. Men Grünbein er på ingen måte interessert i en trofast etterligning. For han bruker bildenes motiver snarere som biter i sitt eget puslespill. På bakgrunn av den antikke *ars memoriae*-tradisjonen fungerer bildene også som en form for realisering av fortiden i samtiden. Forskjellige tidsepoker flyter i ett: «I djupa snön blir allt till tavla. Ramad in / Som Vinterlandskap går var scen från förr igen.»

Idet Grünbein beskriver et nedsnødd vinterlandskap ved hjelp av malerier, representerer han det som allerede er representasjon. Dette ser man også i måten karakterene snakker på. Det er ofte flere stemmer som snakker samtidig. Vinteren 1619/20 beskrives av fortelleren ved hjelp av maleriene til Bruegel, Avercamp og andre. Dertil kommer sitater fra Descartes selv, Hippokrates, Horats, for kun å nevne noen. Det vil si at

31 Jf. også Sonja Klein 2009: 208.
32 Se Klein 2009: 212.

hans diskurs er en blanding av egne og fremmede ord. Det samme gjelder for samtalene Descartes og Gillot fører. Også deres taler er gjennomsyret av ekfraseelementer fra bilder. Jeget problematiseres på denne måten fordi det snakker liksom med mange fremmede stemmer. Jeget blir til et slags konstrukt: «Wer ist Ich? – Papier, Papier» (21) («Vem är jag? – Å papper, papper, dyra»).

Konseptet med det dialogiske ordet gjelder også den formelle siden ved diktsyklusen i og med at Grünbein bruker aleksandriner som versemål. Men, som forfatteren selv sier, brukes versemålet variabelt: «I själva verket har versen här funktionen av variabel.»[33] Aleksandriner kan sies å være barokkens versemål fremfor noen andre. Dermed kan *Vom Schnee* oppfattes som en slags barokk pastisj. Denne form for etterligning torpederes også av og til, som når et moderne vokabular sniker seg inn i talene til Descartes og Gillot. Grünbeins tekst er selvreflektert og artifisiell. Descartes fungerer for eksempel som dobbeltgjenger av den historiske. «Rasjonalismens far» opptrer ikke bare som scenekarakter, i dialog med Gillot. Fortelleren henvender seg også til ham som representant for den historiske Descartes. I de følgende strofene reflekterer fortelleren over dette:

Gefangen sitzt Ihr, Euer Doppelgänger, in den Strophen /	Ni sitter fången – nå, er *double* då – i strofer /
Von einem, der Euch schlecht aus Euren Büchern kennt. /	Av en som dåligt känner er från böckerna han läst. /
Die Wette gilt: ob wohl die Nachwelt Euer Bild verzerrt? /	Skall vi slå vad om att er bild förvrängs av eftervärlden? /
Für alle Zeiten hält demnächst Franz Hals Euch fest, /	För alla tider har Frans Hals på duken fäst /
Im Ölportrait. Ihr wurdet, Meister, weit verehrt, /	I olja era drag, som vördats vida kring /
Als die Visage dort längst Abgrund war und Palimpsest. (32)	När *maîtres* nuna där sen länge var avgrund och palimpsest.

Som dobbeltgjenger, fanget i Grünbeins strofer, er Descartes blitt til en erindringsfigur fordi dobbeltgjengeren henviser til noen som ikke er til stede. Idet det snakkes umiddelbart etter sitatet om det berømte

33 Grünbein i författarens kommentar til den svenske utgaven, s. 151.

Descartes-portrett av Frans Hals, henspilles på nytt på representasjonsproblematikken. For forskningen mener at Frans Hals aldri traff Descartes. Grünbein etablerer på denne måten et slektskap mellom maleren og seg selv.

Så hvorfor bruker Grünbein malerier for å risse opp Descartes' tid og hans filosofiske prosjekt? Grünbeins ærend kan kun sies å være meningsfullt på bakgrunn av en språkkritisk holdning, når man går ut fra at det er mulig å si noe med bilder som ikke er mulig å si med språk. Diktsyklusen rommer en språkskeptisk side som kommer til uttrykk i ekfrasene. Grünbeins Descartes går til grensen av det som overhodet lar seg meddele. For eksempel bruker Descartes ved beskrivelsen av «Jegerne i snøen» formuleringen «flamberad snö» og «glödande is» (40). Slike oksymoroner forklares ved hjelp av malerier. På spørsmålet til Gillot hva det er for noe, sier Descartes:

«Ihr phantasiert. Was soll das sein – flambierter Schnee?» /	«Ni fantiserar. Vad är det – flamberad snö?» /
«Man sieht ihn manchmal auf Gemälden. Flammend kocht /	«Det kan man se på målningar: en vinterdag /
Dir vorm Gesicht ein Wintertag. Das tut so höllisch weh, /	Som flammar het. Det gör så ont i ögonen /
Daß du die Augen schließt. Fast brennt das Weiß ein Loch, /	Att man får blunda. Ja, det vita bränner nästan hål /
Ins Leinwandblau, so intensiv glühn Schnee und Eis. /	I dukens blå, så intensivt glöder där snö och is. /
Der Teufel spuckt, so scheints, auf die Paletten, /	Djävulen spottar, tycks det, på paletter där /
Wo die *peinture* entsteht, gerührt aus Malerschweiß.» /	En sån *peinture* blir till, utrörd med målarsvett. /
Trompe-l'œil, du weißt, ist eine Schwarzkunst. – Wetten, /	*Trompe-l'œil*, du vet, är ju en svartkonst. – Jag slår vad /
Daß da ein Meister ist, der malt mit seinem … Samen?» /	Om att det finns en mästare som målar med sin … säd!» /
«Der Bursche, Herr, hätt in Versailles längst einen Namen.» (41)	«Ett stort namn i Versailles efter en sån kaskad.»

Det er spennende å se at Descartes snakker om smerter som begrunnelse på hvorfor oppmerksomheten bryter sammen. Djevelen blir nevnt, og det er snakk om en slags alkymi: Forsøket på å representere det som ses på

bildet verbalt mislykkes. Istedenfor demoniseres maleriet på sett og vis, og det er snakk om at et bilde sier mer enn tusen ord. Det understrekes dermed at et bilde har en slags verdi som ikke kan fattes med ord. At bilder sier mer enn det språket kan fatte, er en tanke som spiller en viktig rolle mot slutten.

Descartes oppdager at det han holder på med, kommer til å mislykkes: «Ich war zu jung, die Ignoranz zu sehn im eigenen Auge / Das Körnchen Dreck. Nicht ahnend, was da wiederkehrt» (136) («Jag var för ung att se okunnigheten, skräpet i / Mitt eget öga. Ante inte vad där går igen»). Descartes' ord kobles sammen med Albrecht Dürers kobberstikk «Melencolia I»: «Ein Engel – auf die Flügel schrieb ich ihm mein COGITO. / Kein Widder-Typ. Ein Zweifler, reich beschenkt im Schlaf» (138) («En ängel – på de vingarna skrev jag mitt COGITO. / Nej, ingen vädurstyp. En tvivlare, i sömnen rikt beskänkt»).



Albrecht Dürer: *Melencolia* I (1514), kobberstikk, 24,2 x 19,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Årsaken til den intellektuelles melankoli er at han etter hvert oppdager at *clara et distincta perceptio* ikke er mulig. På kobberstikket sitt viser Dürer en engel som sitter innadvent og grubler. Engelens grubling finner ingen ende tross alle geometriske verktøy han har til rådighet. «Melencolia I» er fremdeles en stor gåte i kunsthistorie. Det har ennå ikke lyktes å finne nøkkelen til en koherent tolkning.[34] Hvis «Melencolia I» kan tolkes som et slags emblem på en kollabert meningssammenheng, så kan det oppfattes som en *mise en abyme* for hele diktsyklusen. For også *Vom Schnee* ender i en prinsipiell åpenhet, i ett «snöbollskrig i verser», som forfatteren selv kalte verket.[35] Det at Grünbein lar sin Descartes synke ned i snø ved hans død (141) kan leses symbolsk, som antydning om at filosofen ved sin død er der hvor han var i begynnelsen med tanke på hans prosjekt.

Wallace Stevens: *The Snow Man*

The Snow Man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.[36]

34 Jf. også Klein 2009: 217.
35 Grünbein 2018: 151.
36 Sit. etter Stevens 1972: 14–15.

Diktet tematiserer forholdet mellom virkelighet og fantasi, nærmere bestemt som forholdet mellom iakttagelse og erfaring. Dette er et sentralt problem for den amerikanske lyrikeren. Stevens skildrer i hypotetiske vers en «listener» som liksom blir ett med sceneriet han iakttar. Leseren snubler allerede over tittelen, for teksten røper ikke hva slags snømann den sikter til. Er det snakk om en mann i snø («for the listener, who listens in the snow»), eller sikter diktet på en snømann som barna pleier å lage om vinteren? Men en slik snømann ville ikke hatt ører i det hele tatt.

Stevens «Snow Man» henspiller også på *no man* og *know man*, et poeng som understreker det tvers igjennom kunstige ved en slik figur. Teksten iscenesetter altså allerede med tittelen en lek med den bokstavelige og den figurative meningen og med tittelens assosiasjoner. Det er vanskelig å forestille seg hvem «The Snow Man» kan være, siden den fungerer kun som en metafor. Det som imidlertid er klart, er at det første ordet «one» refererer til «the listener» i linje 13, og begge to kan vel identifiseres som snømann, som ikke er noe selv, men som iakttar «Nothing that is not there and the nothing that is». Man ser dessuten at diktet blir kryptisk mot slutten siden det utvikler seg fra en forholdsvis konkret iakttagelse til en formulering som er ganske abstrakt.

Formelt sett består diktet av én setning som streker seg over 15 linjer. Teksten er bygget over fem strofer med tersetter. De tre første strofene formulerer to betingelser – «one must have a mind of winter» og «have been cold a long time» – som danner forutsetningen for at man kan «regard the frost», «behold the junipers» «and not to think / Of any misery in the sound of the wind».[37] De to avsluttende strofer formulerer resultatet av en slik forsøksanordning. Diktets første ord «one» identifiseres nå med «the listener», som i sin egenskap av å være en slags snømann iakttar hele sceneriet. Det viser seg at det hypotetiske i begynnelsen «one must have a mind of winter» i grunnen allerede er realisert, for hva diktet skildrer, er lytterens *mindlessness*. Denne iakttar ikke bare, men hører også.

Stevens bruker en underlig formulering, nemlig «who listens in the snow». I sin abstrakthet er denne formuleringen nokså betegnende, for hele diktet utmerker seg ved en tiltagende abstraksjon. Det abstrakte

37 Jf. også Andersson 2006: 119.

og kjølige understrekes ved at det ikke finnes et lyrisk jeg som taler. Istedenfor skaper det upersonlige pronomen «one» distanse, i og med at setningen formuleres som hypotese: «one must have a mind of winter / to regard …». Gjennom en rekke infinitivkonstruksjoner trekkes leseren inn i denne «mind of winter». Dette er en forutsetning for å kunne se landskapet som det er, altså uten å forbinde synet med en «menneskelig» tolkning, for eksempel ved å tolke sceneriet som «misery».

Diktet forsøker så å si å realisere sin påstand. Det utvikler seg fra en konkret og sensuell iakttagelse til det abstrakte, blottet for enhver konkretisering. Diktets konkrete iakttagelse ved utgangspunktet – det starter som et helstøpt imagistisk dikt – videreutvikles til abstrakte utsagn henimot slutten. Dette skjer parallelt med at det visuelle erstattes med det auditive, med vekt på påfallende mange s-lyder som fremkaller monotonien og det karrige ved et vinterlandskap: «sound of the wind», «sound of a few leaves», «sound of the land», «same bare place».[38] Det er ingen tilfeldighet at diktet starter med en fortolkning av vinternaturen ved hjelp av språklig utsmykning:[39] «The spruces rough in the distant glitter». Utsmykningen forsvinner gradvis og erstattes med «the sound of the wind» i en repetitiv bevegelse og som sagt med tiltagende abstraksjon, idet «the sound of a few leaves» blir til «the sound of the land». Dette er nokså typisk for Stevens, som liker å kontrastere menneskelig språk med naturens språk, som er klang for oss.[40] Overgangen fra det visuelle til det auditive medfører en ytterligere reduksjon. «The snow man» ser ikke lenger, men hører kun. «The mind» er utelukkende konfrontert med naturens klang. Det er bare konsekvent at lytteren nå «listens in the snow».

Diktets forløp fører dermed bort fra den konkrete naturiakttagelsen, bort fra tingene (f.eks. «the pine-trees crusted with snow») over til «the same bare place» og hen til intet som er. Det konkrete, enkelte naturobjekt («the pine-trees», «the spruces» osv.) erstattes med det uspesifiserte, f.eks. «the sound of a few leaves», eller enda mer abstrakt, «the sound of

38 Se Robert Pack i «Modern American Poetry: On The Snow Man»: http://maps-legacy.org/poets/s_z/stevens/snowman.htm

39 Jf. Whiting 1996: 61.

40 Se fotnote 38, Whiting: «Stevens often opposes human language to the language or speech of nature, which, being inhuman, is to us pure sound.»

the land». Dette er en tiltagende reduksjonsprossess der de konkrete tingene forsvinner. Først nå, i den siste tersetten, kommer «the listener» inn i bildet. Denne hører inn i snøen, er selv ingen ting, og ser kun det som finnes («Nothing that is not»). Diktet munner ut i et asketisk sceneri der ikke mye er igjen, et inntrykk som forsterkes ved at «nothing» nevnes tre ganger. Teksten realiserer dermed det den snakker om: en gradvis abstrahering fra det konkrete til noe abstrakt, til et konsept av intethet, for å si det med Andersson.[41]

Diktets slutt virker paradoksal, for det er ikke bare slik at «nothing» forvandles til et nomen. «Nothing» finnes også: «the nothing that is.» Forskningen har forsøkt å løse denne gåten ved å henvise til forskjellen mellom «nothing» og «the nothing». Men til tross for forvandling av «nothing» til et nomen, forblir siste linje en gåte, for hvordan kan «the nothing» iakttas, hvordan skal man forstå formuleringen «the nothing that is»? Det er riktig at diktet ikke benekter at det finnes noe i det hvite landskapet. Teksten demonstrerer en operasjon der kun dette som finnes skal iakttas, altså uten å tilføye noe, uten å blande det sammen med følelser til den som iakttar. Men samtidig sies det at det ikke finnes noe som kan iakttas, og dette formuleres som en positiv uttalelse. Det finnes nemlig noe, og det er «the nothing that is».

Dermed viser teksten prosjektets umulighet. Snømannen kan ikke iaktta trærne som nevnes, for de er et resultat av en klassifiseringsprosess. Han kan heller ikke iaktta «the spruces rough in the distant glitter / Of the January sun» fordi en slik formulering bare er mulig på bakgrunn av perspektivering og tidsinndeling, begge to er menneskelige kategorier. Med andre ord: Alt det som teksten har formulert i begynnelsen, er ikke lenger mulig å erkjenne så snart tilstanden («a mind of winter») er inntruffet.[42] For dette poenget har Leggett følgende formel: «In order to realize x, surrender the faculties by which x is realized.»[43] Eller sagt på en annen måte: For å kunne iaktta et slikt sceneri måtte man skille seg av

41 Andersson 2006: 120.
42 Jf. også B.J. Leggett 1992: 190.
43 Sst. 190.

med alt menneskelig og bli en «snømann», altså et kunstprodukt.[44] Dette poenget understrekes også rent språklig, for tittelen er også et kunstprodukt, siden det på engelsk heter «snowman» og ikke «snow man».

Med dette oppstår et dilemma. For hva diktet sier, er jo nettopp at det må fantasi til for å kunne forestille seg det diktet snakker om. Idet teksten spør etter erkjennelsens forutsetning, tar den opp et epistemologisk problem: Er erkjennelsen uten forutinntatthet i Gadamers forstand overhodet mulig? Som menneske er man alltid bundet fast i en slags forutinntatthet og meningsforventning; det finnes ingen vei utenom. Det hadde kun vært mulig å erkjenne «the nothing that is» for et «ikke-menneske». For «snømannen» for eksempel, et kunstprodukt uten menneskelige egenskaper. Det vil si at kun en snømann ville vært i stand til å iaktta et slikt vinterlandskap uten å forbinde et slikt syn med «misery». Stevens demonstrerer dette idet han fører diktet i en apori.

Men diktet er enda mer komplisert. Det rommer en positiv uttalelse i form av det siste «is». For hvis teksten sier at det finnes noe der hvor det ikke finnes noe, så skjer dette ved hjelp av språk som kan uttrykke dette paradokset. Lettest å skjønne er diktets siste vers ved hjelp av en fenomenologisk tilnærmingsmåte, og da ser vi «the listener» som kun ser det han har umiddelbart for øyet («nothing that is not there»). Han legger altså ikke noe til det han ser, han projiserer ikke og han tolker ikke. Det han ser er altså «the nothing», og det er avgjørende at «nothing» nå er forvandlet til et nomen: «the nothing». Lensing skriver i sakens anledning at «he beholds a mysterious nothing that has been given some kind of existence».[45] Det vil si det er en forskjell mellom de to «nothing». Siste vers er resultatet av en fenomenologisk reduksjon, kunne man kanskje si. «The listener» ser kun det som er til stede og ikke noe annet. For å realisere dette, må han selv bli til «nothing», det vil si han må gi avkall på sentrale menneskelige egenskaper og iaktta med en hjerne som ligner en *tabula rasa*.

Det er nå veldig spennende å se at formuleringen «the nothing that is» i grunnen er en positiv uttalelse, i og med at det er snakk om en ny

---

44 Jf. Lensing 2001: 136: «The listener's identity with the scene of his contemplation is total, but he has relinquished his very humanity in the process.»

45 Lensing 2001: 135.

realitet som til og med skiller seg fra det empiriske. I den forstand munner diktet ut i en iakttagelse av intet. Man ser altså noe som ikke er til stede. Kanskje er dette ikke noe som finnes i realiteten, men noe som man forestiller seg, for eksempel det metafysiske, det fiktive, kunsten. Tenker man på moderne teorier om det sublime, kunne man kanskje si at det man ser er det sublime. Det sublime er jo ifølge Lyotards teori nettopp det som ikke lar seg representere («l'irrépresentable»).[46] Whiting har gjort oppmerksom på at ordet «behold» også konnoterer en religiøs fargete åpenbaring.[47] Dette passer perfekt til det sublime vi var inne på. Diktet transcenderer det empiriske og åpner opp for en spirituell erfaring. Det finnes det som kan fanges inn med sansene, og det finnes det andre, som kun er tilgjengelig via forestillingsevne. Stevens opererer med en forskjell mellom «nothing» og «the nothing». Diktet er ganske logisk i sin oppbygning, det ironiske kommer først med avslutningen, for hvordan skal «the nothing» iakttas? Forskningen har fremfor alt fokusert på siste vers og kommet frem med ulike resonnement. Det sies om «the nothing» at det er «being» fordi alt kommer overens i «nothing», eller man ser diktets slutt som «a vision of self-loss».[48]

For meg er et annet poeng minst like viktig. Hvis man nemlig spør hvordan det er mulig å iaktta «the nothing» eller hvordan det er mulig at intet kan være («the nothing that is»), burde man kanskje snarere enn å gi et svar på det spørsmålet, spørre etter utsagnets funksjon. Poenget her er at alt foregår i språk ved hjelp av fantasi. Det emfatisk betonte «is» i forbindelse med «the nothing» er en formulering som peker mot diktet selv. Det kan leses metapoetisk. Det leseren har fått, er diktet som kunstverk. Og siden kunst er fiktiv, er diktet selv «the nothing» i forhold til det faktuelle. Dette poenget blir ytterligere betont idet vinden er påfallende til stede i diktets annen del, og vind er tradisjonelt sett en topos for ånden. Det er altså dikteren som med sin fiksjon kan uttrykke det som ellers ikke lar seg fange opp.

Stevens lenker leserens oppmerksomhet til selve språket i siste strofe, gjennom den insisterende gjentagelsen av «nothing» som nevnes tre ganger i kun to vers, og gjennom den underlige formuleringen «for the

46 Christensen 2016:14.
47 Whiting, se fotnote 38.
48 Andersson 2006: 122.

listener, who listens in the snow». Hvordan det? Hvordan kan man «listen in the snow»? Med andre ord: Diktet som starter nokså tradisjonelt, idet det fremkaller et nesten naturalistisk bilde av et vintersceneri i de to første strofene, ender opp med et sceneri som er vanskelig å lese realistisk. Dertil er den siste strofe for kunstig. Dette er en herlig ironisk volte og en voldsom oppgradering av menneskelig, kreativt språk. Slik sett finnes det en slående likhet mellom snømannen og diktet selv: Begge to er artefakter. Diktet avslører seg selv som kunstprodukt som ikke er forankret i det mimetiske. Stevens forsøker ikke å uttrykke en slags *horror vacui*, for det ville bety å projisere noe menneskelig over til det tomme, men forholder seg trofast overfor sitt eget tankeeksperiment: Diktet slutter med formuleringen «the nothing that is».

Stevens bruker vinteren ikke bare for «The Snow Man», han foretrekker denne årstiden også i sin øvrige epistemologiske diktning.[49] Synet av en abstrahert realitet kan ifølge Stevens best fattes med vinter som årstid. Som Andersson allerede har vært inne på, kan menneskelig bevissthet (*the mind*) best visualiseres med vinterbilder, altså med «visions of bleakness and ice», for å si det med Andersson.[50] Hvis man spør seg hvorfor Stevens bruker nettopp snø og is for å kretse rundt erkjennelsesteoretiske problemer, kunne man kanskje oppsummere det på følgende vis:

1) Materialet snø har som egenskap at det tildekker tingene, de konkrete objektene forsvinner under snøens teppe. På sett og vis forvandler snøen landskapet til «nothing». Det er snøens abstraherende egenskap. Det er nettopp denne egenskap som passer til diktets intensjon, fordi teksten munner ut i «the nothing that is». Snø produserer et hvitt landskap, altså en ubeskrevet flate, der man ikke ser noe. Dermed settes en selvrefleksiv prosess i gang fordi subjektet spør seg selv hva det er, man ennå kan se. Er synet fremdeles forankret i en iakttagelse basert på sansene, eller dreier det seg snarere om en forestillingsevne uten forankring i det sanselige?
2) Stevens konsept av *nothingness* har tomhet som forutsetning. Og dette kan best realiseres med snø, se punkt 1).

49 Se kap. «Winter» i Lensing 2001: 112–188.
50 Andersson 2006: 124.

3) Som materiale er snø veldig ustabilt. Dette betyr for «The Snow Man» at den kun finnes så lenge det er kaldt nok og den ikke berøres. Ved berøring smelter den bort. Snø i kraft av å være et ustabilt system passer perfekt til å vise det flyktige ved snømannens eksistens. Derfor kan man si at den er *made of nothing.* «The Snow Man» er med andre ord en *no man*, uten menneskelige egenskaper. Men samtidig er den også en *know man*.[51]

Koda: Fischli/Weiss

I 1987 laget kunstnerne Peter Fischli og David Weiss (Fischli/Weiss) en snømann som opprinnelig ble satt opp som skulptur i en monter foran et kraftverk i Saarbrücken. For å holde snømannen frossen året rundt, ble det brukt energi fra kraftverket.



Fischli/Weiss: *Snowman* (1987/2019), copper, aluminium, glass, water, cooling system, ca. 130 cm x ø 70 cm, with box 218.0 x 128.0 x 165.0 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel. Foto: Thomas Seiler.

51 Jf. Lensing 2001: 136.

Skulpturen kan tolkes som et kunstnerisk uttrykk av visse elementer ved Stevens' dikt. For også skulpturen er kun mulig på grunn av et paradoks: Det må varme til for at snømannen kan forbli kald, slik at den ikke ødelegges. På lignende vis har vi sett hos Stevens at det må menneskelig empati til for å kunne forestille seg det diktet taler om. Begge snømennene «lever» takket være menneskelig aktivitet. Det samme kan sies om snømannen som barn pleier å lage. Men mens synsvinkelen hos Stevens ligger hos «the listener» og hos leseren som prøver å forestille seg sceneriet, ligger synsvinkelen hos Fischli/Weiss utelukkende hos iakttageren. Det mangler et (om enn fingert) mellomledd, med mindre man ville oppfatte snømannens blikk som et sådant. Hovedforskjellen er imidlertid den at snømannen til Fischli/Weiss er til stede som objekt. Stevens' «Snow Man» eksisterer ikke, og dens status er alt annet enn klar. Dette kommer allerede til uttrykk i tittelen, som er ugrammatisk og sånn sett peker mot det kunstige ved denne «Snow Man». Hva er det så Stevens snakker om? En *Snow Man*, en *Snowman*, en *know man* eller en *no man*? Det artifisielle ved Stevens' setting ser man imidlertid også hos Fischli/Weiss, men her er det skjult bak den tilsynelatende uskyldige overflaten. For deres snømann skjuler avansert teknisk utstyr for at den kan fungere som snømann. Dette kan oppfattes som en form for ironi som også kjennetegner diktet til Stevens. Snømannen er jo i utgangspunktet noe av det enkleste å lage. Og den konnoterer uskyldige barneleker.

Men Fischli/Weiss river snømannen ut av dens opprinnelige kontekst og setter den inn i en ny funksjonssammenheng, som kunstverk. Det tilfeldige og kontingente som kjennetegner barnas snømann på vinterstid, er sløyfet. Det er erstattet med en reflektert, strategisk fremgangsmåte som tilsvarer den i aller høyeste grad reflekterte fremgangsmåte hos Stevens: Begge to snømennene ender opp som kunst. Dette aspektet kommer til synet ved snømannens innramming. Den må stå i en boks for å overleve. Man kunne derfor si at Leggetts formel for å karakterisere diktet til Stevens, også gjelder for snømannen til Fischli/Weiss: «In order to realize x, surrender the faculties by which x is realized.» Med tanke på det tvers gjennom kunstige står Fischli/Weiss' snømann i slekt med Stevens' «Snow Man». Det lekende, ironiske ved deres objekt – de bruker naturmaterialet snø og utstyrer det med så mye tekniske hjelpemidler

for at materialet liksom skal stride imot sin natur og ikke smelte bort – motsvarer diktets lineære forløp, som er en abstraheringsprosess.

Stevens ord «the nothing that is», som han slutter diktet med, kan tolkes dekonstruktivt: Det er diktet selv som kan oppfattes som «nothing that is», en fiksjon uten grunnlag i virkeligheten. Det samme kan sies om snømannen til Fischli/Weiss. Kun som kunstprodukt lever han evig. Et annet poeng som forbinder skulpturen og diktet er det anonyme og avsubjektiverte. Stevens legger mye vekt på det avpersonaliserte. Det finnes ingen forbindelse mellom et jeg og naturen, og denne «taler» ikke lenger til et jeg. Ut over dette dukker «The Snow Man» kun opp i tittelen. Den spiller ingen rolle i diktet, der den kun fungerer som metafor for «the mind of winter», som i sin tur kan leses som metafor for noe som er enda mer abstrakt. Her ser man igjen en forbindelse med Fischli/Weiss, for også deres snømann er i utgangspunktet, *qua* snømann, et anonymt produkt. Det som kjennetegner barnas snømann er jo nettopp at den er et fellesprodukt uten opphavsmann.

Fischli/Weiss ble verdenskjent for objektkunsten de lager med hverdagslige ting. Den samme fremgangsmåten kjennetegner også tingeventyrene til H.C. Andersen, der ting og gjenstander blir til tekstenes protagonister. Hans eventyr *Sneemanden* kan leses som en modell for Fischli/Weiss. For allerede Andersen drev en ironisk lek med denne vintermannen. Andersens snømann forelsker seg i en kakkelovn, og når han smelter, viser det seg at han hadde en «Kakkelovnsskraber i Livet».[52] Når snømannen til Fischli/Weiss får et sted i parken til Fondation Beyeler i Riehen, Sveits, innebærer også denne hendelsen en viss form for ironi, særlig med tanke på H.C. Andersens eventyr. Det ser ut som om Andersens idé har ankommet det 21. århundre: Andersens «kakkelovnsskraber» har blitt erstattet med solenergi, men funksjonen av «kakkelovnsskraberen» og solenergi er den samme. Begge holder snømannen i live. Vi ser her en vittig ironisk volte når Andersen bruker en «kakkelovnsskraber» som ryggrad for snømannen sin. Et verktøy som konnotorer varmen, brukes for at snømannen kan stå opprett. Dette antisiperer skulpturen til Fischli/Weiss. Men med tanke på de nåværende klimaendringene forandrer

52 Andersen 1962, bind III: 28.

resepsjonen seg, idet det kunstige ved snømannen, snømannen som rent artefakt, skyver seg stadig mer i forgrunnen. Samtidig som den fraværende snøen omfunksjonaliserer ham til en ren lengselsfigur.

Tekstene i dette kapitlet kretser rundt epistemologiske problemstillinger. Disse gjennomsyrer også tekstenes komposisjon. Andersen tematiserer dette ikke bare idet han eksponerer en konflikt mellom *ratio* og følelse, som Kay og Gerda står for. Minst like viktig er de hermeneutiske problemstillingene eventyret er opptatt av. Både Kay og Gerda vil forstå, men kun Gerda lykkes. Temaet er tydeligvis knyttet til snø og til de enkelte snøfnuggene, nøyaktig som hos Grünbein der snø først skaper forutsetningen for *clara et distincta perceptio*. Som hos Stevens ender også dette forsøk i en apori som den litterære skikkelsen Descartes blir klar over etter hvert. Det de tre eksemplene har til felles, er at de tematiserer rasjonalismens irrganger. Forsøket på å nå frem til en avklart og entydig forklaring av verden, som er modernitetenes prosjekt ifølge Zygmunt Bauman, havner i en apori, eller simpelthen kollapser. H.C. Andersen gjør dette klart med et underfundig poeng når det er pur livsglede og det nonverbale som fører til løsningen av et problem Kay ikke greier å løse på fornuftig vis.

KAPITTEL 7

Snø fra i fjor

Dette kapitlet skiller seg litt ut fra de andre idet oppmerksomheten rettes mer mot kulturhistoriske enn litterære problemstillinger. Det tar opp to «snøformuleringer» som er blitt til en slags stereotypi. I det første delkapitlet skal vi ta for oss ordet «julesnø». Dette uttrykket brukes i forbindelse med folks lengsel etter snø til jul. At man har et eget ord for å uttrykke denne lengselen, viser kanskje hvor utpreget den er. Det andre delkapitlet kretser rundt formuleringen «snø fra i fjor», som brukes for å gjøre oppmerksom på at noe ikke lenger er aktuelt, at det hører fortiden til. Hva slags rolle naturmaterialet snø spiller i begge delene, skal granskes i det følgende.

Julesnø

> Vêret er klart og mildt, og julesnøen (etter nokre spede forsøk) er ikkje å sjå nokon stad.
>
> (Ragnar Hovland: *Ei vinterreise*, s. 295)

La oss starte med et maleri, med «Kongenes tilbedelse i snøen» av Pieter Bruegel den eldre, som regnes for å være malt rundt 1563.

Snøfallet på bildet er tydelig fremhevet. Fillene er forholdsvis store og fordeler seg over hele bildet. Bildet regnes som det første europeiske maleri som fremstiller et snøfall.[1] Det som interesser meg i dette kapitlet, er sammenkoblingen mellom snøfall/snø og Kristi fødsel, altså jul.

1 Det finnes en tidligere fremstilling av snøfall, nemlig Ambrogio Lorenzettis vinterallegori (1337–1339). Men hans bilde er en fresko, malt på en vegg i en bygning, og som allegori er det en stor forskjell til Bruegels realistiske hverdagsscene i det frie. (Se Richter 2019)



Pieter Bruegel d.e.: *Kongenes tilbedelse i snøen* (1563), olje på tre, 35 x 55 cm, Sammlung Oskar Reinhart ‹Am Römerholz›, Winterthur.

Hvorfor kobler Pieter Bruegel snø til Kristi fødsel? Det første som slår en, er at maleren flytter sceneriet til hjemtraktene sine. Det er et flamsk sceneri hvor Jesusbarnet ligger godt skjult i nedre venstre hjørne av maleriet. At motivet presenteres på hjemmebane, kan være en forklaring på snøfallet, siden maleren levde i den såkalte «lille istiden», en periode med ekstrem kulde som anslås å ha vart fra rundt midten av 1500-tallet til 1800-tallet. Sannsynligheten for jul med snø var dermed stor i malerens levetid, og bildet vårt er kun ett av mange andre vinterbilder som maleren er kjent for. Siden bildet er fra 1563, kunne man altså argumentere for at sceneriet Bruegel malte, var alt annet enn uvanlig med tanke på de klimatiske forhold i hjemtraktene. Forkjærligheten for vinterbilder hos mange flamske og nederlandske malere, særlig fra 1600- og 1700-tallet, bunner muligens i dette.

Men hvor kommer vår henrykkelse over slike malerier fra? Har det kanskje noe å gjøre med vår lengsel etter «White Christmas» som melder seg pålitelig hvert år, når juletiden nærmer seg? Hvorfor ønsker folk seg snø til jul, både i de skandinaviske land og på kontinentet? Og dette til tross for bedre viten. Enda meteorologene forteller oss at

det var mer snø før i tiden, gjelder dette neppe perioden før jul. I det minste på kontinentet var det sjelden at snøen kom før jul. Men dette har på ingen måte påvirket folks lengsel etter jul med snø. Hvis det empiriske ikke kan forklare denne lengselen, må man prøve å finne andre forklaringer.

Skyldes sammenkoblingen av snø og jul kanskje en slags kulturell stereotypi, kulturelle forestillinger, bilder og lignende som vi har vokst opp med? Altså for eksempel julesanger som kobler jul og snø sammen? I hvert fall når det gjelder de tyskspråklige land, kan dette være et poeng. En av de mest folkekjære julevisene begynner nettopp med snøfall: «Leise rieselt der Schnee, / still und starr ruht der See, / weihnachtlich glänzet der Wald: / freue dich, Christkind kommt bald.» Den enkle melodien er blitt veldig kjent, og den første strofen er blitt allemannseie. Denne julevisen tar opp alle motivene vi har vært inne på i forbindelse med snø. Snøen daler stille ned, vannet ligger stille og stivfrossent, mens skogen stråler «weihnächtlich». Også den siste formuleringen har sitt utspring i en nøye naturiakttagelse. Skogen stråler på grunn av snøfnuggene som blinker i sola. *Tertium comparationis* er snøfnuggenes stråling, som altså sammenlignes med strålingen fra de levende lys på juletreet. Sammenligningen munner ut i den poetiske formuleringen «weihnächtlich glänzet der Wald», en fin alliterasjon. De enkle, folkeviseaktige strofene i denne julevisen er veldig effektive.

Men lengselen etter snø til jul i vår moderne tid skyldes kanskje enda mer populærkulturen. Av alle julefilmer som vises i adventstiden, finnes det neppe én som ikke har utstrakt bruk av snø i sin setting. Og det finnes neppe julekort uten snølandskap. Nissene og reinsdyr med slede hører til et fast kitsch-narrativ når julen nærmer seg. Vårt behov for snø til jul melder seg hvert år på nytt, og jul uten snø er liksom ingen riktig jul, ifølge det som sies. Og kanskje surrer også gamle fortellinger rundt i hodene våre som forbindes med det ekte norske: «Vinden pep i de gamle lønner og linder utenfor vinduene mine, sneen føk ned igjennom gaten, og himmelen var så mørk som en desemberhimmel kan være her i Kristiania. Mitt humør var like så mørkt. Det var juleaften, den første jeg ikke skulle tilbringe ved den hjemlige arne.» Dette er de første setningene i Asbjørnsen og Moes «En gammeldags Juleaften». Men legg merke til

at Asbjørnsen og Moe, foruten å skape en skikkelig desemberstemning, også føyer et moment av uhygge til hele sceneriet. Men vi har blitt flinkere i løpet av tiden til å fortrenge dette uhyggelige når julen nærmer seg. Da vil vi ha det rene, uskyldige, magiens øyeblikk som forbindes med snø og med jul.

Hvorfor er det slik? Jeg tror forklaringene som vi har vært inne på, ikke holder helt stikk. Sammenkoblingen av snø og jul skyldes trolig også snøens egenskap som perfekt passer til et budskap hvis religiøse kjerne de fleste vel ikke lenger bryr seg om. Enda vi lever i en sekularisert tid, finnes det et element som tiltrekker oss, og det er forvandlingens mulighet som ligger i hendelsen. Og med «forvandling» mener jeg konnotasjonene som denne kan innebære, altså begrep som renselse, frigjøring, ny begynnelse og så videre. Det dreier seg kanskje om en form for sakralisering som ikke lenger er knyttet til det religiøse. Poenget med snø er jo at dette naturfenomenet gjør alt dette mulig idet den, synlig for oss alle, forvandler landskapet til noe nytt og annet. Dermed skaper snø en forutsetning for en ny begynnelse, ny orientering, også, og kanskje fremfor alt, i åndelig henseende. I tillegg kommer snøens metafysiske dimensjon, om man så vil, fordi den skaper en forbindelse mellom jord og himmel i synlig form. Derfor er snø det naturmaterialet som fremfor andre kan uttrykke menneskets metafysiske lengsel. Dette forklarer hvorfor snø ofte tilskrives en slags åndelig kvalitet, for ikke å si at den fungerer som åndelig næring. J.S. Welhaven skriver for eksempel i et juledikt at «Sneen lyste som et himmelsk Manna».[2] Og Arnulf Øverland avslutter diktet «Jul» fra samlingen *Berget det blå* som følger:

> Så kommer natten, mørk og mild,
> og engler flyver fra og til
> på bleke melkeveier.
> Og Herregud, din vilje skje;
> men la det helst bli meget sne,
> ja all den sne du eier![3]

2 Welhaven 1990, bind I: 133.
3 Øverland 1936, bind II: 51.

Diktet er formulert ut fra et barneperspektiv; en guttunge ber om snø i den bønnelignende sluttstrofen. I koblingen av guttens Fadervår og ønsket om å få snø skjuler det seg en form for mild ironi fordi den abstrakte, bønnlignende uttalelsen til gutten støter på et hverdagslig ønske om mer snø. Men det er tross alt oppsiktsvekkende at snø kobles uten videre til Gud.

Vi kan nå gå et skritt tilbake idet vi igjen retter oppmerksomheten mot Pieter Bruegels bilde. Når han maler snøfall i forbindelse med Kristi fødsel, passer dette perfekt til det åndelige budskap han er ute etter. For det første transponerer han den for en kristen sentrale hendelsen inn i hverdagen til folket. Han tar motivet ut av en religiøs setting, som Øverland også gjør. Kristi fødsel skjer midt i en folkemengde der alle er opptatt med sine gjøremål. Bruegel forsterker dette inntrykket idet han skyver den sentrale hendelsen ut mot bildets rand i nedre venstre hjørne, slik at det blir vanskelig for betrakteren å oppdage det vesentlige. Dette er et grep Bruegel er kjent for. Han plasserer nesten alltid det vesentlige på bildets rand og ikke i dets sentrum. Krybbescenen er nesten ikke til å oppdage, hadde det ikke vært for de to kongene som kneler foran den. Josef, for eksempel, skjuler seg i bakgrunnen og kan neppe ses. Det samme kan sies om Jesusbarnet, som er godt skjult i Marias favn. Scenens betydning er på ingen måte fremhevet, og den er som sagt godt skjult blant folkets gjøremål. Dette inntrykket forsterkes idet den påfallende diagonalen fra nedre venstre hjørne til høyre hjørne over leder blikket vårt bort fra Jesusbarnet og bort til noe annet. Det er vanskelig å finne ut hva folk holder på med i dette øyeblikket. Det ser ut som om noen er på vei til nettopp dette stedet. Kanskje er det den tredje kongen med sitt følge. Men de skiller seg på ingen måte ut fra folk ellers som er opptatt med andre gjøremål. Ganske mange får ikke med seg hva som skjer, eller de bryr seg ikke om det. Folk er opptatt av å hente vann eller forsøker å slå hull i isen med en påle.

På isen leker et barn som ikke er seg faren bevisst, fordi det ikke kan se hullet i isen. Det er fristende å tolke dette allegorisk, som en pekepinn mot farene som venter på Jesus. Bildet ville på denne måten referere både til gleden i forbindelse med Kristi fødsel, men også til sorg, som er knyttet til hendelsen med tanke på hans lidelseshistorie. Det er en viss fare for

overinterpretasjon, men det er fristende å tolke den iøynefallende lange pålen, som fungerer som støtte for en slags palassruin på høyre side, som henspilling til Jesu kors. Stokken med krukken på høyre side kan tenkes å være korsets tverrbjelke. Det samme kan sies om stokken folk bruker for å slå hull i isen eller for å sjekke om isen holder. Denne henviser på Jesusbarnets fremtidige skjebne. Den er også referert til via (Jesus)barnet som leker på isen og som har faren, i form av et hull i isen, i ryggen. Innsnevringen av juletiden til utelukkende å være en gledestid med det søte Jesusbarnet i krybben er et forholdsvis moderne fenomen.[4] I kunst og litteratur er «julens tvisyn» et viktig motiv. Sigbjørn Obstfelders dikt «Julaften» er et eksempel på det:

Julaften!
Julaften med julelys i vinduerne,
bugnende juletrær i storstuerne,
julesang ud gjennem dørsprækkerne!

Jeg vanked alene i gaderne
og lytted til barnesangene.
Jeg satte mig ned på trapperne
og tænkte på min døde mor.

*

Og jeg gik ud på markerne –
ud – blandt stjernerne.
Min skygge gled hen over skyggerne
af dødningearmede trær.

Jeg fandt et lig mellem sneglimtene,
snejulelysene,
et lig, som endnu bævrede,
en stakkels frostdød spurv.

4 I en kjent julesalme av H.C. Brorson fra 1700-tallet tenkes Jesu fødsel sammen med hans død: «Velkommen fra din himmelsal / til denne verdens tåredal, / hvor man deg intet annet bød / enn stall og krybbe, kors og død!»

*

Og jeg gik bort til mit tagkammer
og satte lyset i min flaske.

Jeg satte lyset i min flaske
og la bibelen på min kiste.

Jeg knæled ned ved min kiste
og blæste støvet af min bibel.

Jeg folded hænder over min bibel
og gråt.[5]

Diktets jeg stiller seg utenfor all form for fellesskap. Mens folk sitter inne og gleder seg over jul, vanker jeget ute, mutters alene og tenker på sin døde mor. Dette minnet fører til at jeget forlater fellesskapet idet det nå går ut «på markerne». Men også der venter døden, for landskapet beskrives som dødt når det er snakk om «dødningearmede træer». Det er en tydelig parallellisering mellom jegets tanker og det vinterlige landskapet. Kontrasten mellom jegets ensomhet og «juletrær i storstuerne» kunne ikke vært større. Jegets ensomhet forsterkes ytterligere med nok et dødssymbol i form av «en stakkels frostdød spurv» som jeget finner. Fugleliket kobles tett sammen med jul siden det er snakk om «snejulelysene». Det virker som om Obstfelder kobler den hjelpeløse spurven til Jesu skjebne som følte seg forlatt av Gud når han døde.

At Obstfelder velger en spurv, kan neppe være tilfeldig. For nettopp med spurven illustreres i Bibelen at det ikke skjer noe uten Guds vilje: «Selges ikke to spurver for en skilling? Men uten deres Far faller ikke én av dem til jorden» (Matt. 10,29). Det er følgelig riktig at jeget vender hjem og finner frem Bibelen etter oppdagelsen av fugleliket. Diktets annen del forsterker ensomheten også i formelt henseende, gjennom gjentagelse av vers: «og satte lyset i min flaske. // Jeg satte lyset i min flaske». Versenes monotoni understreker kanskje til og med en viss dødslengsel hos jeget («og la bibelen på min kiste»). Diktet antyder at jeget begynner å be til Gud, og det ender med at jeget gråter. Det er altså alt annet enn en feststemning det skildres her, tvert imot kobles diktets første ord «julaften»

5 Obstfelder 2000: 44–45.

sammen med jegets «tårer» som danner slutten. Diktets tittel konnoterer på ingen måte den «moderne» forståelsen av jul: Kristi fødsel og forløsning av oss mennesker. Istedenfor er «julaften» her forbundet med lidelse, død og ensomhet.[6]

Men tilbake til snøen på bildet. Hustakenes hvite snøflater utstråler en viss ro og nøkternhet og kontrasterer på denne måten med den travle folkemengden. Kontrasten forsterkes i og med at folkemengden nesten er omringet av hvite hustak. Snøen skaper på denne måten en kontrast mellom ro og bevegelse, kunne man kanskje si. Sceneriets hverdagslighet blir nå sagt imot via snøfallet som var til dato ukjent som billedmotiv ute i naturen. Eller sagt på en annen måte: Det er slående at maleriets hverdagslige setting ikke støttes ved hjelp av et noenlunde «realistisk» snøfall. For hvis én ting ikke kan stemme på dette bildet, så er det nettopp måten snøfallet er malt på. Er det ikke forbausende hvor lett det er å se liksom *gjennom* snøfallet? For mens Jesusbarnet nesten forblir usynlig – finnes det egentlig noe der ved Marias barm? – fremheves snøfnuggene nokså tydelig, men uten at dette ville føre til et slags slør på maleriet.[7] Dette er stikk imot all empiri, for snøfall er alltid koblet til dårlig sikt. Dette betyr at snøfnuggene må ha en annen enn en realistisk funksjon. De kobles så å si til Jesusbarnets fødsel. Begge to kommer fra himmelen og ned til jorden. Begge to har en forløsende virkning, kristelig formulert. Bruegels sammenkobling av Kristi fødsel med snøfall peker mot åndelig nyorientering og forløsning.

Den samme dragning mot det kristelige-metafysiske i forbindelse med snø og kulde finner man også hos norske malere, for eksempel hos Harald Sohlberg. På hans kjente «Vinternatt i Rondane» ser man et kors tegnet inn i snøen på en fjelltopp. Bildet kan ikke sies å være en realistisk fremstilling av fjellnaturen i Rondane. Den er nokså idealisert malt med tanke på fjellenes skinn på grunn av et nærmest uvirkelig lys. Lyset har en tolkningsfunksjon snarere enn en realistisk funksjon.

6 En lignende tanke finnes også i diktet «Jul» av Gunnar Reiss-Andersen. Den siste strofen lyder som følger: «Ja, knel under julesalmens / favnende fred og glem, / at på en rød langfredag / finner I naglene frem.» Reiss-Andersen 1946: 51.

7 Dette blir særs tydelig når man ser på originalen. På PC-skjermen er fenomenet ikke fullt så tydelig.

Det dreier seg om et guddommelig lys, og naturen synes her å fremstå som en guddommelig emanasjon. Alt på dette bildet er påfallende stilisert og skal forstås symbolsk. Fjellene peker mot det guddommelige, mens de mørke trærne i bildets forgrunn har kontrastvirkning og peker mot døden, markert med to trestubber som har korsets form. Den merkelige, utydelige sletten i bildets midte fungerer som overgangslandskap fra jordelivet i forgrunnen til det hinsidige som er koblet til fjellene og himmelen. Overgangen er markert med noen hus eller hytter som knapt nok er å se. Det virker som om maleren var ute etter å gjengi fjellnaturen i forklarelsens lys.



Harald Sohlberg: *Vinternatt i Rondane*. Nasjonalmuseet/Børre Høstland.

Men interessant nok stoler Sohlberg ikke på dette arrangementet, men maler som sagt et kors inn i fjelltoppen for å understreke sin intensjon. Dermed er det nesten for mye av det gode, for å si det litt flåsete. Men også

han benytter seg av en vinterstemning for å få frem det guddommelige i selve naturen. I motsetning til Bruegel er snø og kulde hos Sohlberg ikke lenger koblet til det hverdagslige, til lystig folkelivsskildring, men til et karrig landskap som er blottet for nesten alt tegn på liv. Reduksjonen gjør seg stadig mer gjeldende i kunsten på 1900-tallet. Fryktet man før i tiden det tomme og intetheten (*horror vacui*), utvikler det seg i moderniteten en forkjærlighet for nettopp det tomme (*amor vacui*). Det tomme rommet og intetheten får en voldsom oppgradering i takt med en tiltagende abstrahering. Man kan nesten si at hvitt blir den moderne kunstens farge fremfor andre når man tenker på malere så som Cy Twombly, Agnes Martin eller Barnett Newman.[8]

For å oppsummere skal diktet «Jule-Sne» av den danske maleren og dikteren Holger Drachmann siteres avslutningsvis. Diktet er også blitt tonesatt av Edvard Grieg.

> Jeg vandrer gennem Skoven
> Ved Juletid!
> Der falder Sne fra oven
> Saa vinterhvid:
> Saa vinterhvid den frosne Dug
> Neddrysser lydløst, Fnug ved Fnug,
> Og smelter paa min Haands den varme Flade,
> Mens Foden træder mellem visne Blade.
>
> Jeg ser på Haanden de Taarer staa –
> Det er som en Hulken jeg hørte:
> Nu blir vore Minder, store og smaa,
> Gennem Skoven for Vinden førte.
> Skal alt da hvirvles for Vintren hen,
> Skal Sorg og Adskillelse raade? –
> Nej, Jule-Sneen er Menneskets Ven,
> Den gemmer hans dybeste Gåde.
>
> Paa Haanden et Fnug – en Draabe saa hed –
> Vi stirrer mod tindrende Blikke:
> En Taare, som gennem vor Tanke gled –
> Ak! andet er det vel ikke!

8 Se Ullrich/Vogel 2003.

Men krymper vi os under Verdens Nød
Mens Tiderne ældes og strænges:
Den frosne Taare, den falder saa blød
Paa alt, hvad som savner og længes.

Jeg vandrer gennem Skoven
Ved Juletid!
Der falder Sne fra oven
Saa foraarsblid:
Saa foraarsblid de bløde Fnug
I Faldet smælter som en Dug,
Der naadigt alle skjulte Spirer væder –
Mens alle Minders Kilder sagte græder.[9]

Drachmann kobler, som andre forfattere, julesnøen til minne og glemsel.[10] I annen strofe etableres en «snødialektikk», en pendling mellom erindring og glemsel. Diktet henspiller på snøens egenskap å tildekke, å viske ut alt det som er. Derfor heter det: «Skal Sorg og Adskillelse raade? / Nej, Jule-Sneen er Menneskets Ven, / Den gemmer hans dybeste Gåde.» Idet minnene slettes, blir også forholdet mellom fortid og samtid slettet. Men, og her kommer det dialektiske inn i bildet, snøfnuggene fattes også som tårer som utløser om enn vage minner hos jeget. Disse minnene er knyttet til en ennå uartikulert følelse. Forløsning, eller en form for opphevelse av denne dialektiske spenning skjer via «Jule-Sneen» som oppfattes som «Gåde». Dette gåtefulle kan gjerne oppfattes som en sublim erfaring, en erfaring som transcenderer det empiriske.

Julesnøen appellerer til det åndelige som karakteriserer mennesket som menneske. Legg merke til at det er snakk om «hans dybeste Gåde». Ut fra en retorisk synsvinkel kan man også si at det åndelige viser seg på diktets utsagnsnivå der uforenlige motsetninger tvinges sammen via rim. Og dette er en åndelig operasjon. Så kobles for eksempel «væder» til «græder», «Fnug» til «Dug» og «skoven» til «oven». Det er med andre ord ånden som kan dechiffrere snøfnuggenes betydning og mening.

9 Drachmann: *Samlede poetiske Skrifter*, bind 8, s. 460–61. København 1906–1909.

10 Koblingen mellom minne og glemsel i forbindelse med jul er godt etablert i diktningen. Den finsksvenske forfatter Bertel Gripenberg skriver i diktet «Jul», i den siste av tre strofen: «Lif får allt hvad vi drömde bäst, / hvardagstankarna vika. / Hell dig, glömskans och minnets fest, / jul, du tysta och rika.» (Se Gripenberg 1909: 81)

En mening som blir formulert i form av et oksymoron: «Den frosne Taare, den falder saa blød / Paa alt, hvad som savner og længes.» Det frosne forestilles her som «blød» og det faller på alt hva som savner og lengter. Det forsoner altså mennesket med sin skjebne idet snøfnuggene skaper en form for hvilerom.

Den første strofe tas nå opp igjen, men under andre fortegn. For nå varsler vinteren vår: «Vinterhvid» blir til «foraarsblid», og naturens sykliske løp knyttes til menneskets skjebne når det er snakk om snøfnuggene som «naadigt alle skjulte Spirer væder – / Mens alle Minders Kilder sagte græder». Drachmann formulerer i dette diktet en tankegang fra romantikken. Det er ikke bare slik at menneskene og naturen ses under ett. Naturen er ut over dette en emanasjon av det guddommelige fordi den beskrives som en nådegave («naadigt»). Det er altså Gud selv som gir oss julesnøen som gave. Man må ikke være særlig kristelig for å skjønne hintet: Jul er den høytid som minner oss om at Gud ga oss sin sønn som gave for at denne skal forløse oss. Lidelse og sorg («græder») er tett vevet sammen med glede/håp («væder») i Drachmanns dikt, nettopp fordi mennesket kan minnes.

«Hvor er sneen fra i fjor»

I den innledende samtalen mellom protagonisten og hans mor fra Ibsens *Peer Gynt* avsløres noen karakteregenskaper hos Peer. Etter å ha skjønt at sønnen har ført henne bak lyset med fortellingen om bukkerittet, begynner Åse å gråte. Hun er i tvil om han er dyktig og fremfor alt villig nok til å bygge opp igjen gårdens angivelige gamle prakt. Hennes monolog er bemerkelsesverdig fordi den følger et retorisk mønster, et bestem litterært mønster som er kjent fra senmiddelalderen. Bortsett fra fire vers i midten er alle formulert som spørsmål:

> Åse:
> Ti stille!
> Kan jeg gledes om jeg ville,
> jeg, som har slikt svin til sønn?
> Må det ikke bittert krenke
> meg, en stakkars maktløs enke,
> støtt å fange skam for lønn? (*greder igjen.*)

Hva har slekten nu tilbage
fra din farfars velmaktsdage?
Hvor er skjeppene med mynt
efter gamle Rasmus Gynt?
Far din ga dem føtter, han, –
ødte dem så glatt som sand,
kjøbte jord i alle sogne,
kjørte med forgylte vogne –.
Hvor er det som gikk til spille
ved det store vintergilde,
da hver gjest lot glass og flaske
bak sin rygg mot veggen klaske?

Peer Gynt:
Hvor er sneen fra ifjor?[11]

Spørsmålene sikter alle til familiens rikdom som ble forspilt og som hun ønsker Peer skulle rette opp igjen. Han tenker på ingen måte på å ta fatt i arbeide for å snu nedgangen, men svarer med «Hvor er sneen fra i fjor?» som et supplerende motspørsmål. Ibsen har et veloverveid poeng når han legger dette motspørsmålet i munnen til Peer. Svaret til Peer refererer til en litterær kilde. Med denne kilden i bakhodet kan man tolke hans svar på følgende vis: For det første blir det klart at Peer på ingen måte har planer om å fungere som odelssønn. Med sitt motspørsmål avviser han hennes spørsmål som irrelevante og fremfor alt nytteløse. Han henviser til årstidenes sykliske gang og sier dermed at gårdens velstand er underlagt en skjebne som han ikke kan og vil styre. For det andre lar han Åse forstå at hun ikke skal stille slike spørsmål. Og for det tredje avslører Peer noen av sine karakteregenskaper. Han fremstår som en fantast, som en poetisk ånd som foretrekker å leve i sitt eget fiksjonsunivers.

Følger man den intertekstuelle vinklingen som Peers spørsmål sikter til, kan hans replikk bare tydes i en retning: Poesi, kunst og fantasi skal erstatte materiell rikdom. Denne er liksom underlagt skjebnen, mens kunsten varer evig. Det fantastiske, fantasien, den gode historie – om den er sann eller ikke spiller ingen rolle – alt dette kjennetegner Peer i

11 Ibsen 1972, bind I: 579.

begynnelsen av skuespillet. Peer er en dagdrømmer som ikke bryr seg om konkrete, hverdagslige behov. Når han bruker formelen «sneen fra i fjor», feier han suverent alle materielle bekymringene til side. Han satser istedenfor på fantasi og – underforstått – på kunst. Dette uttrykkes nettopp med hans formulering om «sneen fra i fjor». En formulering som er lånt fra *Ballade des dames du temps jadis* av François Villon. «Mais où sont les neiges d'antan?», som danner omkved, er blitt til et bevinget ord i Frankrike, og balladen til Villon, som ble offentliggjort i 1489 for første gang, er blitt en antologiklassiker.[12]

De yngste norske gjendiktningene av Harald Gullichsen gjengir omkvedet med «sei kvar er snøen frå i fjor?» (2010) eller med «si hvor er sneen fra i fjor?» i bokmålversjonen fra 1994. Det poetiske som ligger i originalen realiseres ikke tilstrekkelig nok, men det ville vært vanskelig. Hvordan vil man for eksempel oversette den franske pluralformen «les neiges»? Skal man bruke «snøene»? Og hvordan vil man gjengi den arkaiske formen «antan» som er en «forfranskning» av det latinske *ante annum*, altså «før (dette) året». Lettest er det kanskje med konjunksjonen «mais», som betyr «men». Dette «mais» har en viktig funksjon i balladen, men merkelig nok er det ikke realisert i omdiktningen. Trolig er det ikke mulig å gjenskape den poetiske gehalt fra den franske versjonen.

Teksten har forgjengelighet som sitt store tema. Den bunner i en sjangertradisjon av *ubi sunt*-dikt (hvor er-dikt), som var veldig populære i senmiddelalderen.[13] *Ubi sunt*-dikt utmerker seg ifølge Taylor ved at det siteres kjente navn for så å spørre hvor de er blitt av.[14] Den spørrende gestus til *ubi sunt*-diktene kjennetegner også Åses replikk i Peer Gynt. Hennes retorikk følger det samme tradisjonelle mønsteret. Balladen til Villon, med den meget frie omdiktning til norsk, lyder som følger:

12 Den ikoniske trubaduren Georges Brassens har tonesatt denne balladen. Jeg kan bare anbefale å høre den, på youtube for eksempel.

13 Se Hirn 1908: 103–109 og Taylor 2001: 58–86.

14 Taylor 2001: 72.

Ballade des Dames du temps jadis

Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine;
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine?
Mais où sont les neiges d'antan!

Où est la très sage Heloïs,
Pour qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart à Sainct-Denys?
Pour son amour eut cest essoyne.
Semblablement, où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust jetté en ung sac en Seine?
Mais où sont les neiges d'antan!

La royne Blanche comme ung lys,
Qui chantoit à voix de sereine;
Berthe au grand pied, Bietris, Allys;
Harembourges, qui tint le Mayne,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Anglois bruslèrent à Rouen;
Où sont-ilz, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan!

Prince, n'enquerez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Qu'à ce refrain ne vous remaine:
Mais où sont les neiges d'antan![15]

Balladen om kvinnene i fordoms dager

Si hvor, i godtfolks lange minne,
fins Flora, som tok skjønnhets pris,
en høyt beundret romerinne?
Archipiada og Thaïs?
Kusiner var de, én ble vis.
Så Ekko, som gir svar med ord
ved elv og tjern, en fager dis?
Si hvor er sneen fra i fjor?

Alene Abelard fikk vinne
mildt over lærde Héloïs.
Hvor ble hun av, hans elskerinne?
Svært høy for ham ble lykkens pris:
kastrert, så munk i Saint Denis.
Og hun som hev i sekk med snor
i Seinen Buridan, det si's?
Si hvor er sneen fra i fjor?

Så dronning Liljehvit, en kvinne
som sang sirenesøtt som bris?
Ses Berta Langfot noensinne?
Bietrix, Alis? Haremburgis,
som i le Maine svang tuktens ris?
Og Jeanne, som britisk knektekor
fikk brent foruten alt bevis?
Si hvor er sneen fra i fjor?

Spør fyrste, ei på ukevis
og ei i år om hvor de fór,
for da må svar til spørsmål vris:
Si hvor er sneen fra i fjor?[16]

Som man ser, dreier det seg om en slags kortesje av berømte historiske og mytiske kvinner som leseren får presentert, ledsaget av spørsmålet hvor de er blitt av. Det er åpenbart en fyrste («prince») som spør og en samtalepartner som til slutt, i fjerde strofe, formaner denne om å holde opp med å spørre. For han ville alltid bare få samme «refrain» som svar: «Mais où sont les neiges d'antan?» Tradisjonen av *ubi sunt*-dikt er blitt til en

15 Sitert etter Villon 2014: 38–39.
16 Sitert etter Villon 1994: 28.

«sterile and self-perpetuating topos» allerede i Villons levetid, og Taylor viser i sin bok at Villon er en dristig fornyer av sjangeren.[17]

Villon, som også skrev en ballade om berømte menn med samme tema, parallelliserer kvinnenes skjebne med årstidenes gang. Naturmaterialet snø forbindes med den tapte tid. Eller for å være mer konkret: I strofe I blir en rekke historiske og mytiske kvinner omtalt, med vekt på deres skjønnhet. I strofe II suppleres skjønnhet med visdom eller klokskap, og det nevnes en form for lidenskapelig kjærlighet som den mellom Héloïse og Abélard. Alle må finne seg i samme skjebne, nemlig at de skal dø og glemmes. Fyrstens påtrengende spørsmål, som nesten får form av et oppgjør, for eksempel når han snakker om den overmenneskelige skjønnheten til «Ekko», besvares ikke.

Istedenfor suppleres de med et motspørsmål som i grunnen ikke er et motspørsmål. For «svarformelen» fungerer snarere som en tilføyelse eller en slags oppsummering av alle spørsmålene som gikk forut. Denne form for taushet er meget talende, samtidig som den også er provoserende med tanke på at den spørrendes protest eller bekymring på ingen måte deles. Tvert imot er «svaret» nesten lakonsk, for det refereres kun til naturens gang, uten å tilføye noe annet, i form av en mulig forklaring. Leo Spitzer ser i refrenget til og med en form for irettesettelse: Hvorfor kommer du i det hele tatt med slike unyttige spørsmål?[18] Fyrsten skulle forstå at det er meningsløst å spørre på den måten han gjør. Refrenget fastslår at døden er en del av livet, at livet er definert ved at det har en begynnelse og en slutt. Menneskeslekten er underlagt samme kretsløp som årstidene. Så som generasjonene forsvinner og går i glemmeboken, forsvinner også snøen, underforstått: Her er det heller ingen som spør hvor den er blitt av. Som Taylor har gjort oppmerksom på, ville svaret («i graven») enten være kjedelig, eller det ville sikte til metafysiske spekulasjoner som ligger bortom ord.[19]

Svarformelen gjentas fire ganger. Som refreng har den noe beroligende ved seg, og den avslutter også balladen. Som Leo Spitzer allerede har påpekt, dreier det seg om et emotivt «mais» – et «mais» som appellerer

17 Se Taylor 2001: 72.
18 Spitzer 1959: 117.
19 Taylor 2001: 79.

til følelser – og ikke om et «mais» som uttrykker en motsetning eller innskrenkning. Det spennende er at «mais» ikke er innledningsordet til et kontraargument som en kunne forvente, siden det er en resonnerende konjunksjon. «Mais» åpner ikke opp for et motargument, men for en formulering som er tvers igjennom poetisk og musikalsk med tanke på rytme og klang. Forresten forklarer dette også hvorfor det må stå «d'antan» og ikke *l'année passée*.[20] Og det forklarer pluralformen av «neige».

Fyrstens inntrengende spørsmål besvares dermed med en poetisk formulering som refererer til naturens kretsløp. Villon forbinder på denne måten snø med tapt tid og begge to med hukommelsen og glemselen. Villons ballade bruker tre grunnleggende egenskaper ved snø. Den tildekker og gjør usynlig. På denne måten bidrar den til glemselen. Men samtidig aksentuerer snø, idet den profilerer og skjerper sansene for det vesentlige. Dens konserverende egenskap gjør det mulig at ting oppbevares. Og for det tredje poetiserer snø i det den forvandler landskapet til noe sublimt. På denne måten åpner snø opp for det selvrefleksive og for kunsten generelt. Villons snømetaforikk er ypperlig. Leo Spitzer mener i sin analyse at man må søke lenge for å finne et kunstverk som så fullstendig ødelegger seg selv.[21] Dette formulerer han med tanke på innholdet, for kortesjen til damene ender opp i ingen ting. Det eneste som varer, når det kommer til stykket, er det poetiske omkvedet, og hele diktet som er storartet poesi. Denne poesien står fullstendig under erindringens tegn, men sier på innholdsplanet det motsatte, nemlig at alt står under glemselens tegn. En direkte videreføring av denne tanken finnes hos Saint-John Perse som allerede med tittelen *Neiges* henspiller på Villons ballade.

Saint-John Perse: *Neiges*

Franskmannen Alexis Leger, kjent under pseudonymet Saint-John Perse, ble født på Antillene i 1887 hvor han også vokste opp. Han studerte jus i Bordeaux og begynte med en diplomatisk karriere i 1914. Fra 1922 av ble han medarbeider i regjeringen til Aristide Briand. Han mistet

20 Spitzer 1959: 120 f.
21 Sst. 116.

statsborgerskapet under Vichy-regjeringen fordi han var motstander av dens *appeasement*-politikk. Han dro i eksil og bodde i USA fra 1940 til 1957. I New York skrev han langdiktet *Neiges*, tilegnet sin mor, Françoise-Renée Saint-Leger Leger.

Et varemerke til Saint-John Perse er de lange versene, som Hugo Friedrich karakteriserer som «hymner som skyller over leseren som kosmiske flodbølger».[22] Perses visjonære diktning er veldig vanskelig å tolke. I sin kjente bok *Lyriske strukturer* fra 1968 gjør Atle Kittang og Asbjørn Aarseth en forskjell mellom ekspansjonslyrikk og konsentrasjonslyrikk. Ekspansjonslyrikk er ofte visjonær diktning, «et utsagn om noe som er skjult for de flestes øyne».[23] Den er ofte, som begrepet tilsier, ganske omfattende og til gjengjeld mindre konsentrert med tanke på språkets tetthet, ifølge Kittang/Aarseth. Forfatterne ser Saint-John Perse og Claudel som eksponenter for den lyriske ekspansjonen i Frankrike. Dette er sikkert riktig når man tenker på det visjonære og hymniske som kjennetegner lyrikken til Perse.

Men ekspansjon betyr på ingen måte at hans lyrikk er mindre fortettet av den grunn. Perses utstrakte bruk av metaforer fra tilsynelatende helt forskjellige områder følger en språklogikk som krever nøye lesning og til og med egen forskning. Dette fører til at leseren iblant har vanskelig for å følge og å se en sammenheng. Hugo Friedrich snakker om «sinnliche Irrealität» og mener at Saint-John Perse føyer ting sammen som i utgangspunktet er uforenlige.[24] Men som vi skal se i det følgende, kan eksempelvis ordenes etymologi avsløre en skjult sammenheng. I tillegg er det nødvendig å ta hensyn til lydnivået, det semantiske og det syntaktiske nivået, for at versene kanskje ikke fullt ut skal fortone seg så gåtefulle. *Neiges* er delt i fire deler, markert som I til IV. Langdiktet handler om det følgende, i Arthur J. Knodels ord:

> The first section does no more than evoke the new-fallen and still-falling snow on the city of New York in the early morning hours. The second section extends this evocation from the immediately visible landscape westward until, in the poet's mind, the far western verge is reached – an extremity that reminds him

22 Friedrich 1985: 200.
23 Kittang/Aarseth 1968: 236.
24 Friedrich 1985: 202.

> of distances extending in the other direction, back to France whence he has come. The third section then openly speaks of the poet's aged mother, praying in captive France, and then returns to New York, where the poet lives in exile, inhabiting at the moment the corner room of some hotel or apartment house. The fourth section is a kind of «philological rhapsody» and constitutes one of the most curious passages in all Perse's poetry. In a striking way it fuses all the material of the three preceding sections, completing a very personal tribute of the poet to his mother.[25]

Referatet anføres kun for at leseren kan få en vag idé om verkets innhold. I grunnen er dette umulig fordi form og innhold er ett. Dette gjelder for poesi generelt, men hos Saint-John Perse blir det åpenbart. De tette, bildemettede verslinjene strider imot en prosaisk fortelling. Diktets «innhold» realiserer seg kun i dets form. Hadde det vært annerledes, hadde dikteren uttrykt seg mindre komplisert. Når jeg i det følgende allikevel forsøker å nøste opp noen hovedmotiver og skjulte tråder, skjer det utelukkende for at leseren og meg selv skal føle seg litt mindre fortapt.

I diktets første «strofe» iscenesettes snø som erindringsmetafor:

> Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel; et toute peine remise aux hommes de mémoire, il y a eut une fraîcheur de linges à nos tempes. Et ce fut au matin, sous le sel gris de l'aube, un peu avant la sixième heure, comme en un havre de fortune, un lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence.[26]
>
> And then came the snows, the first snows of absence, on the great linens of dream and reality interwoven; and, all affliction lifted from men of memory, there was a freshness of linen clothes at our temples. And it was at morning, beneath the gray salt of dawn, a little before the sixth hour, as in a chance haven, a place of grace and of mercy for releasing the swarms of the great odes of silence.

Diktet begynner *in medias res* med en «og»-formulering som kjennetegner forfatterens stil. 26 av diktets 63 setninger begynner med konjunksjonen «et».[27] Åpningen til *Neiges* synes altså å referere til noe som går diktet forut. Diktets fortellende gestus understrekes på denne måten.

25 Knodel 1955: 6.

26 Saint-John Perse 1983: 198. *Neiges* finnes dessverre ikke i norsk gjendiktning, ser man bort fra det korte utdrag som Emil Boyson som gjendikter står for. Her gjengis derfor originalen med en engelsk omdiktning i appendikset.

27 Jf. Knodel 1955: 6.

Koblingen mellom snø og hukommelse aksentueres i og med at det er snakk om «fraværets snø» og «hommes de mémoire» («men of memory»). Det sistnevnte er riktignok dobbelttydig, avhengig av om man leser det som subjekts- eller objektsgenitiv: Mennesker som minner eller mennesker som blir minnet. «Neiges de l'absence» alluderer til Villons kjente refreng fra «Balladen om kvinnene i fordoms dagar».

Begge tekstene bruker den merkelige pluralformen «neiges» og knytter snø til et tidsaspekt. Det aktualiseres en fortid som bryter inn i samtiden til det lyriske jeget, som riktignok først dukker opp i del II som manifest «jeg». Snøfallet bringer noe tilbake. Den første strofen risser opp en slags oppvåkningsscene, en overgang mellom nattens drømmeverden og en våknende bevisshet tidlig på morgen.[28] Bevisstheten våkner, og dermed våkner også erindringene. Denne prosessen understrekes idet det vage ved diktets begynnelse konkretiseres og utvides: «snøene» blir til «fraværets snø», «au matin» («at morning») konkretiseres til «un peu avant la sixième heure» («a little before the sixth hour»), «les grands lés» («the great linens») blir til «une fraîcheur de linges» («a freshness of linen»).[29] Overgangen fra natt til dag er en bevisstgjøringsprosess. Thorsten Greiner snakker om en fiksering av hendelsene i tid og rom.[30]

Det begynnende snøfallet sammenlignes med det å nå frem til en sikker havn som oppfattes som en nådegave. At havnmetaforen dukker opp, er ingen tilfeldighet, i og med at den har en lignende funksjon som demringen; begge to forbinder motsatte områder. Demringen står i det samme forhold overfor natt og dag som havnen overfor hav og land. Samtidig som det aktualiseres en gammel topos, nemlig sjøfartsmetaforikken. Som Curtius skriver, var det vanlig praksis hos romerske diktere å sammenligne skriving med sjøfart.[31]

Det vil si at man allerede tidlig i *Neiges* har med metapoetiske trekk å gjøre, som forsterkes med formuleringen «Des grandes odes du silence» («the great odes of silence»). Formuleringen refererer kanskje til en form

---

28 De samme motivene finnes også i snødikt av Stein Mehren og Emil Boyson.

29 Den engelske oversettelsen forvansker konkretiseringsaspektet litt idet den bruker samme ord «linen». Forandringen fra «lé» til «linge» kan derimot tydes som konkretisering, fra stoff til klær.

30 Greiner 1977: 18.

31 Curtius 1963: 138.

for erindringsdrøm som dukker opp om natten, når man sover og ennå er uten bevissthet. Snøen har imidlertid forandret sceneriet. Den forvandler «stilhetens oder» til dikt og muliggjør på denne måten en ny begynnelse. Snø tildekker og forandrer sceneriet slik at noe nytt kan begynne. Og siden den nattlige erindringen forstås som smertefull «et toute peine remise aux hommes mémoire» («and, all affliction lifted from men of memory»), oppfattes snøen som nådegave.

Men snøen kobles også til det metapoetiske, til diktets tilblivelseshistorie. «Stillhetens oder» er jo nettopp det som karakteriserer jegets tilstand før det våkner, den ennå uartikulerte tiden. Gjennom dette oksymoronet refereres til det retoriske arsenalet og dermed til diktning. De er ennå uartikulerte, før snøfallet har satt inn. Som så ofte i denne studien, ser vi også her at det må snø til for at diktning kan komme i gang. Det kommer noe nytt i form av snø, men dette knyttes til noe som gikk forut, det fortiede, «stillhetens oder». Men samtidig kommer diktet selv i form av snø.

Snømotivet oppfattes dialektisk, både som erindringskatalysator og som «glemselens flor», for å si det med Olaf Bull. Snø er en nådegave, sa vi før, for den betyr for sjelen («l'âme») slutten av smertefulle minner. I og med at snø tildekker sporene, fremmer den glemselen, en prosess som er positivt konnotert i første omgang. Dette ser man i diktets andre strofe, der snø betegnes som «ce haut fait de plume» («this lofty feat of feathers»). Snøens bragd består i at skyskraperne i New York virker, enda de blir stadig større, som om de ikke veier noe. Artur Knodel leser denne strofen som en poetisk beskrivelse av skyskraperne i kraftig snøfall.[32] Greiner derimot fokuserer mer på analogien mellom hus og mennesker i og med at skyskraperne har menneskelige trekk.[33] Parallelliseringen mellom hus og mennesker viser seg også i at snøen letter en tung byrde hos begge.

Men man ser etter hvert at snø ikke bare forløser subjektet fra minner, den muliggjør også disse. Snøen bringer tidsbevisstheten tilbake («la sixième heure»). Dette er en prosess knyttet til det lyriske jeget som kan begynne å ta fatt på verden ved hjelp av dikterisk språk. Våkningen på morgenen metaforiseres som en fødsel fordi snøen har forandret verden.

32 Knodel 1955: 6.
33 Greiner 1977: 21.

I 1,3 er det snakk om denne «silketime» («heure soyeuse»), og i 1,4 sammenlignes denne med en fødsel («cette buée d'un souffle à sa naissance») («that mist of breath at its birth»). Et uttrykk som «silketime» innebærer referanse til det vevde og dermed også til det tekstuelle. Snø er på denne måten ansvarlig for at diktet finnes, den er diktets tema.

Men samtidig er den også diktets *poiesis* fordi den legger seg på ting – dette er jo hovedmotivet i 1,3 – forandrer disse så som ånden («l'esprit») forvandler ord: «Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles» («It snowed, and behold, we shall tell the wonder of it»). Dette er hovedmotivet i 1,4: «Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles: l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc» («It snowed, and behold, we shall tell the wonder of it: how dawn silent in its feathers, like a great fabulous owl under the breath of the spirit, swelled out in its white dahlia body»).[34]

Man ser at Perses språk er fullpakket med metaforkjeder, der den første metafor er utgangspunktet for etterfølgende metaforer som utvikler seg av den første. På denne måten er det iblant vanskelig for leseren å holde oversikten. Morgendemringen i snøfallet betegnes som «l'aube muette dans sa plume» («dawn silent in its feathers»), som i sin tur blir sammenlignet med en hvit ugle, som igjen sammenlignes med en blomst («son corps de dahlia blanc») («its white dahlia body»). Uglen nevnes i «l'aube muette dans sa plume» kun som metonymi, mens selve dyret sammenlignes med blomsten på grunn av den hvite fargen. En slik tetthet av metaforer er et produkt av ånden («l'esprit») som nå nevnes.

Her ved slutten av del I merker man at alt henger sammen. «L'aube muette» henspiller på «des grands odes du silence» fra første strofe, *tertium comparationis* er stillheten, og «dans sa plume» henviser til «sous ce haut fait de plume» («under this lofty feat of feathers») fra andre strofen som et bilde for snøfallet. «L'aube muette dans sa plume» rommer allerede fuglebildet på grunn av «plume», bortsett fra at «muette» lyder (nesten) som «chouette». Fonologisk sett er altså sammenligningen motivert. I bildet av den underlige uglen kombineres det drømmeaktige

34 Saint-John Perse 1983: 198–201.

(drøm) med det åndelige (ånd) eller bevisstheten.[35] Diktets første del er en skildring av snøfallet som sammenlignes med åndelig aktivitet («souffles de l'esprit») («breath of the spirit»). Det fokuseres fremfor alt på snøens forvandlingskraft med tanke på en ny begynnelse (fødsel). Til dette passer også at det nevnes «the eggs of nighthawks» fordi eggene tyder på en kommende fødsel. Som uglen er også denne fuglen nattaktiv.

I del 2 derimot kommer også det negative inn i bildet, og dette er koblet til jegets bevissthet og kunnskap. I denne delen lyder første strofe som følger:

> Je sais que des vaisseaux en peine dans tout ce naissain pâle poussent leur meuglement de bêtes sourdes contre la cécité des hommes et des dieux; et toute la misère du monde appelle le pilote au large des estuaires. Je sais qu'aux chutes des grands fleuves se nouent d'étranges alliances, entre le ciel et l'eau: de blanches noces de noctuelles, de blanches fêtes de phryganes. Et sur les vastes gares enfumées d'aube comme des palmeraies sous verre, la nuit laiteuse engendre une fête du gui.[36]
>
> I know that ships in distress in this wide, pale oysterspat thrust their lowing of deaf beasts against the blindness of men and gods; and the whole world's wretchedness calls the pilot off the estuaries. I know of strange alliances between sky and water at the waterfalls of the great rivers: white nuptials of noctuids, white festivals of may-flies. And on the vast railway stations smoky with dawn like palm-groves under glass, the milky night begets a mistletoe feast.

Var det i del 1 snakk om et «vi», begynner del 2 med et tydelig markert «jeg vet»: Nå er man ikke kommet til en tilsynelatende sikker havn, se formuleringen «chance haven» i 1,1, tvert imot er det her snakk om skip i havsnød. Dermed kommer igjen sjøfartsmetaforikken inn i bildet. Men snøen rommer også spiren til nytt liv («naissain») («østers-rogn»). «Naissain» står på lydnivå i forbindelse med «naissance» («fødsel») og med «essaim» (sverm) fra første del. Del 2, som også har fire deler, viser at snøens forløsende potensial ikke strekker til, ja, at den kan være en fare idet den forhindrer at skipene kan seile inn i havnen. Jeget snakker videre om «underlige allianser mellom himmel og vann» («d'étranges alliances, entre le ciel et l'eau») som snøen er ansvarlig for.

35 Se også Greiner 1977: 37.
36 Saint-John Perse 1983: 200–201.

Insektterminologien er nøye overveiet og skyldes ikke bare bokstavrimet. Knodel har for eksempel gjort oppmerksom på at «the prhyganie are a family of caddis-flies, small insects with delicate netveined wings that swarm and breed over water and whose larvae live in water».[37] Han sier også at «noctuelle» peker mot ordet ‹natten› – på latin *nox*, *noctis* i genitiv – men også mot ordet ‹ugle› via det latinske *noctua*.[38] På sublim måte tas uglen som har dukket opp i 1,4 opp igjen. Nattens snøfall forestilles videre som «une fête du gui» («a mistletoe feast»), sammenligning skjer her via fargen. Misteltein har ifølge folketroen ikke bare fortryllende virkning, planten er også et symbol for lykke og har helbredende virkning.[39] Som i 1,4 kobles snø til fortryllelsens kunst, til en form for transcendens når nattens snøfall sammenlignes med misteltein. *Neiges* utmerker seg blant annet ved en stadig pendling mellom abstraksjon og konkretisering. Etter den abstrakte første strofen av andre del setter nå en konkretisering inn i begynnelsen av andre strofe.

Erindringen fører det lyriske jeget videre til bedriftene rundt de store sjøene i USA. De spredte motivene holdes sammen på det metaforiske planet, for eksempel refererer «great pearl-fields» til «mistletoe» fra 2,1 gjennom fargen. Det blir klart at de store bedriftene er skipsverft siden det er snakk om «chantiers illuminés» («the shipyards lit up»). Menneskenes lidelse på skipene, i 2,1 nevnes «ships in distress», flyttes over til stedet hvor skipene bygges. Ettersom hjelp kom utefra, i 1,1 gjennom snø, i 2,1 gjennom losen, må den nå komme innefra, så å si. Hjelpen ligger i skipsbyggingen selv. Lampene fungerer som tegn for guddommelig tilstedeværelse («treille sidérale»). Snø gjør ikke lenger at menneskene famler i blinde som i 2,1. Istedenfor omhyller den ømt («choyées») lampene som ligner på stjerner. Parallellen mellom dikt og skip blir tydelig når man tenker på stedet der skipene bygges. Skipsverft tyder på fransk *chantier*, som refererer både til «vaisseau» («ships»), og til «chant» («song») på lydnivå.[40] Forbindelsen blir ytterligere fremhevet, idet snø kvalifiseres som «des choses grèges de la neige» («the raw-silk things of snow»).

37 Knodel 1955: 11.
38 Sst.
39 Se lemma «Mistel» i *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band 6, sp. 381–393.
40 Greiner 1977: 46.

Snø forvandler virkeligheten til dikt som står på et ark papir, og dette kan lages av silke. Ettersom snø i 1,3 fikk betegnelsen «silken hour», nevnes den nå i forbindelse med silkens ukultiverte tilstand.

Del 3 begynner som en meditasjon over livet som en reise. Jeget røper nå at det er selv en slik rastløs reisende som sleper en stadig større byrde bak seg («a growing burden»). Den første strofen lyder som følger:

> Ce n'était pas assez que tant de mers, ce n'était pas assez que tant de terres eussent dispersé la course de nos ans. Sur la rive nouvelle où nous halons, charge croissante, le filet de nos routes, encore fallait-il tout ce plain-chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas … Par les chemins de la plus vaste terre étendez-vous le sens et la mesure de nos ans, neiges prodigues de l'absence, neiges cruelles au cœur des femmes où s'épuise l'attente?[41]
>
> It was not enough that so many seas, it was not enough that so many lands had dispersed the paths of our life. On the new shore, where we are hauling in the net of our routes, a growing burden, had there to be, also, all this plain-chant of the snows to rob us of the trace of our footsteps? … Over the longest roads of the wide world, will you stretch the meaning and measurement of our years, snows prodigal of absence, snows cruel to the heart of women where hope wastes away?[42]

Det virker som om snø kan lette erindringsbyrden idet den sletter våre spor («ce plein-chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas») («all this plain-chant of the snows to rob us of the trace of our footsteps»). Men formuleringen «the paths of our life» tyder på at motivet får en eksistensiell vinkling. Det er livsreise-motivet som tematiseres i denne første strofen. Tydelig markert er dette gjennom en del gjentagelser i syntaktisk henseende som alle refererer til reisemotivet: «La course de nos ans», «le filet de nos routes», «la trace de nos pas», «la mesure de nos ans» («the paths of our life», «the net of our routes», «the trace of our footsteps», «measurement of our years»). Og igjen er snøen ambivalent: Den tildekker våre spor, men samtidig kan den også fungere som potensial til noe nytt, til en utvidelse, i og med at den rommer «le sense et la mesure de nos ans» («the meaning and measurement of our years»). Fonologisk sett skjuler seg ordet ‹mening› («sens») i uttrykket «neiges prodigues de l'absence», en formulering som forresten også henspiller på «neige de l'absence» fra del 1,1.

41 Perse 1983: 202.
42 Sst. 203.

At denne snøen kvalifiseres som «plain-chant des neiges» konnoterer igjen det religiøse. «Plain-chant» betyr ‹koral› på norsk. Dette elementet ble før kun antydet, for eksempel via ordet «liturgies» i 2,3 eller via formuleringen «lieu de grâce» i 1,1. Det kristelige knyttes her i del 3 fra andre strofen av til jegets mor som bor på den andre siden av Atlanterhavet. Koblingen mellom sønn og mor eksponeres allerede tydelig i 3,1 med formuleringen «neiges prodigues de l'absence», fordi den henspiller på den bibelske lignelsen om den fortapte sønn, på fransk *l'enfant prodigue*. Snø utvisker altså sporene, samtidig som den aksentuerer disse. Den er knyttet til jegets mor som ikke er til stede, og dette betyr ikke bare lettelse for det lyriske jeget, men også sorg og smerte; derfor formuleringen «snows prodigal of absence, snows cruel to the heart of women where hope wastes away» i sitatet over. I del 3 nevnes poetens mor, som bor i Frankrike under tysk okkupasjon, for første gang. Verken mor eller sønn kan bli kvitt sin smerte. I diktets tredje del blir det tydelig at sønnen ikke kan bli kvitt erindringslasset. Hans avstamning knytter ham til moren, språklig sett ser man dette i ordene «race» («slekt») og «trace» («spor»), det første ordet er skjult i det andre.[43] Denne bindingen mellom mor og sønn betyr at de er inne i en stum dialog – «langage sans parole» leser man i 3,2 – over Atlanterhavet. «Språk uten ord» refererer også til diktets første del, der man hadde de nattlige «grandes odes du silence».

Neiges kan dermed forstås som en melankolsk meditasjon til en sønn i eksil om sin mor – diktet er som nevnt tilegnet poetens mor. Samtidig er diktsyklusen også en meditasjon over menneskets vilkår som tenkende vesen på et mer generelt plan, dets lengsel etter en ny begynnelse og dets lengsel etter opphav («épouse du monde ma présence!») («Spouse of the world, my presence!»). Det lyriske jeget vil redegjøre for situasjonen i del 4, der den første strofen lyder som følger:

> Seul à faire le compte, du haut de cette chambre d'angle qu'environne un Océan de neiges. – Hôte précaire de l'instant, homme sans preuve ni témoin, détacherai-je mon lit bas comme une pirogue de sa crique? … Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles;

43 Se også Greiner 1977: 61.

> et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes.[44]
>
> I, only accountant, from the height of this corner room surrounded by an Ocean of snows. – Precarious guest of the moment, man without proof or witness, shall I unmoor my low bed like a canoe from its cove? … Those who, each day, pitch camp farther from their birthplace, those who, each day, haul in their boat on other banks, know better, day by day, the course of illegible things; and tracing the rivers towards their source, through the green world of appearances they are caught up suddenly into that harsh glare where all language loses its power.[45]

Gjennom minner og visjoner vil den talende finne frem til et eget ståsted, til noe som kan kalles *la présence*, for å si det med et begrep av Yves Bonnefoy. Denne form for «présence» formuleres flere ganger. Det dukker opp i 2,4 som «Épouse du monde ma présence!» («Spouse of the world, my presence!»), utvides i 3,6 til «Épouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente!» («Spouse of the world, my presence, spouse of the world, my vigil!»), forvandles i 4,2 til «Épouse du monde ma présence, épouse du monde ma prudence!») («Spouse of the world, my presence, spouse of the world, my prudence!»), og transformeres i 4,5 til «Épouse du monde notre patience, épouse du monde notre attente!» («Spouse of the world, our patience, spouse of the world, our vigil!»). Nesten den samme hymneaktige formuleringen bruker Perse også når det snakkes om moren i 3,2: «ô vous toute présence, ô vous toute patience!» Perse knytter presensen til et øyeblikk der språk ikke lenger strekker til («où toute langue perd ses armes») («where all language loses its power»). Det er i det ordløse hvor jeget føler en dyp enhet med omverden. Et sted, der språk ikke lenger kan brukes som våpen («armes»). Men denne «singulier dessein» kan ikke nås. For den slags tilstand bruker poeten en lysmetafor: «cet éclat sévère», en slags «streng glans».

I del 4 føyes alle motivene fra de forrige delene sammen. Her gjentas for eksempel våpenmetaforikken som var motiv i 1,4, der det var snakk om «cette buée d'un souffle à sa naissance, comme la première transe d'une lame mise à nu» («that mist of breath at its birth like the first shiver of a sword bared»). Som Greiner holder fast, er identiteten mellom «lame» og «l'âme», som forresten allerede synliggjøres fonologisk, realisert i

44 Sst.

45 Sst.

del 4.[46] Poetens ord er våpen han bruker for å bane seg vei.[47] Ordene er sjelens verktøy, formulerer Greiner.[48] Når poeten ikke lenger har bruk for dem, er det fordi sjelen ikke lenger har bruk for dem. Det viser seg at diktning snakker om noe som ligger bortom språket. I strofe fire sies det: «… Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine ni lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit» («… And it was at morning, beneath the purest of word-forms, a beautiful country without hatred or meanness, a place of grace and of mercy for the ascension of the unfailing presages of the mind». Veien går tilbake til snøens kilde, så å si: Vi er hvor vi var i begynnelsen. Der hadde vi følgende vers: «Et ce fut au matin, sous le sel gris de l'aube», nå har vi «et ce fut au matin, sous le plus pur vocable». Det vil si at nå, mot diktets slutt, så å si, har vi å gjøre med en renhet som før ennå var skjult «sous le sel gris de l'aube». En renhet som nå er grunnet i språk.

Idet stoffbanene fra del 1 igjen tas opp, fokuseres det på nytt på det metapoetiske. Mot slutten av strofe 4 dukker dette motivet opp igjen og føres via enjambement inn i strofe 5: «Quelle navette d'os aux mains des femmes de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge // nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants?» («What bone shuttle in the hands of very old women, what ivory almond in the hands of very young women // will weave us fresher linen for the burns of the living?»).[49] Her peker alt mot diktets begynnelse: Hadde vi i begynnelsen stoffbanene («the great linens of dream and reality interwoven» og «a freshness of linen clothes at our temples»), har vi nå igjen «linen» som veves av gamle og unge kvinner. Å veve betyr jo å sette eller føye sammen, og det er nettopp det diktet gjør her via strofebinding. Etymologisk sett kan diktet oppfattes som det vevde siden det latinske *textus* betyr det vevde.

Vi har mot slutten igjen en forandring, idet det nå ikke lenger anbefales å følge elven og snøen mot kilden, men begge to skal krysses («La où les fleuves encore sont guéables, là où les neiges encore sont guéables, nous passerons ce soir une âme non guéable … Et au delà sont les grands lés

46 Greiner 1977: 75.
47 Også dette er en topos. Se «Waffen und Wissenschaften» hos Curtius 1963: 186 f.
48 Greiner 1977: 75.
49 Perse 1983: 208–209.

du songe, et tout ce bien fongible où l'être engage sa fortune …» («There where the rivers are still fordable, there where the snows are still fordable, we shall pass on, this night, an unfordable soul …»).[50] Jeget tror ikke lenger på snøens forløsende virkning, men vil vade gjennom den for liksom å overvinne den. Inntil nå var «sjelen» («âme») tett knyttet til snøen. Det lyriske jeget har brukt helt forskjellige snømetaforer. Som Greiner har gjort oppmerksom på, er subjektets rastløshet, dets lengsel tilbake i tiden og samtidig dets higende sinn etter stadig nye mål, grunnet i sjelen selv, som betegnes nå som «âme non guéable» («unfordable soul»). Diktets gang skyldes altså en uforståelig, mysteriøs sjel. Den underlige formuleringen «âme non guéable» må kanskje tolkes på bakgrunn av enn mer vanlig konstruksjon, nemlig *âme non guérissable*, en uhelbredelig sjel.[51] *Neiges* munner dermed i en apori, et problem som er uløselig, for det er jo nettopp mennesket som bringer sjelen over elven og snøene. Vi kan ikke kvitte oss fra det som konstituerer oss som menneske. Sjelens last, «charge d'âmes» som i 1,2 dukket opp for første gang, kommer nå helt til slutt som «âme non guéable» inn i bildet igjen. Var det i 1,2 mulig å bli kvitt byrden på grunn av snøens forvandlingskraft, viser det seg nå at sjelen selv ikke kan finne ro fordi den er seg selv en byrde («âme non guéable»). Die «brûlure» («brannsår») i strofe 4,5 betegner kanskje nettopp denne aporien, som kan sammenlignes med Wallace Stevens' epistemologiske apori i diktet «The Snow Man». Sjelen kan ikke finne ro så lenge det finnes en sjel.

Neiges ender med én setning som står isolert fra teksten: «Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit» («Henceforth this page on which no more is written»). Den «pure vocalic finals» som ettersøkes i 4,3 er dermed realisert i den franske originalen («inscrit»). Setningen kan kanskje best forstås når man kontrasterer den med diktets begynnelse. Der pekte teksten mot det ordløse, mot stillheten, før diktet satte inn: «Et puis vinrent les neiges …». Nå peker diktet, når det henviser mot det hvite arket som følger, ut over seg selv og inn i fremtiden. På det metapoetiske nivået er det en overgang. Det sies eksplisitt at det ikke lenger blir snakket eller

---

50 Sst.
51 Se Greiner 1977: 94.

skrevet fra nå av. Det vil si at diktet forvandler seg til snø. Den er ikke lenger bare diktets tema, diktet selv er blitt til snø. Diktet forlater snøen, som jo er «guéable». Diktet ender på et hvitt ark, og denne «page où plus rien ne s'inscrit» representerer snøens taushet. *Neiges* viser på denne måten en sirkelstruktur, for diktet ender der det begynte. Det uartikulerte som det henvises til, tilsvarer det uartikulerte ved diktets begynnelse, når man våkner: «Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel; …» Sammenhengen mellom snø og det dikteriske ord er dermed godt etablert. For det er det begynnende snøfallet i 1,1 som først skaper det dikteriske ord i form av kosmisk inspirasjon.[52] Den samme form for kosmisk inspirasjon hadde vi i begynnelsen av Yves Bonnefoys *Début et fin de la neige*. Der var det vinden som skrev «eit ord utanfor verda», etter at snøfallet satt inn. Saint-John Perses snøfall konnoterer ikke bare det dikteriske ord, men også den stumme samtalen mellom mor og sønn over Atlanterhavet. Dette språk uten ord («langage sans paroles», 3,2) kan oppfattes som minnene til begge to.[53]

Det vil si at incitamentet til *Neiges* er sønnens erindringsarbeid som denne utvider til en eksistensiell meditasjon over menneskets grunnvilkår. Den tette forbindelsen mellom snø og skriving kommer tydelig frem når man ser på snømetaforikken. Snøen kalles «ce haut fait de plume» («this lofty feat of feathers») i 1,2, *tertium comparationis* er snøfnuggenes letthet og hvithet. Det å sammenligne snøfnuggene med dun er et veletablert bilde i kulturhistorien. Eventyret *Snehvit*, sitert innledningsvis, begynner med nettopp denne sammenligningen som den norske oversettelsen dessverre har underslått, men ikke den danske: «Det var midt om vinteren, og sneflokkene faldt som dun ned fra himlen.»[54] Det er altså den fallende snøen som forteller en historie som dikteren må prøve å dechiffrere.[55] På denne måten referer «ce haut fait de plume» også til dikterens verktøy, fjærpennen.

---

52 Se også Greiner 1977: 112.

53 En intertekstuell referanse er nærliggende. «Langage sans paroles» minner om *Romances sans paroles* av Paul Verlaine hvor vi leser i diktet VIII om «la neige incertaine».

54 I eventyret «Mor Holle» er det Mor Holle som lager snø idet hun rister sengetøy så at fjærene drysser som snøfiller. Se Grimms eventyr 1992: 55–58.

55 Walter Benjamin er inne på samme tanke når han sammenligner «snødrevet utenfor» med «bokstavfokket». Se fotnote 4 i kapitlet om «Snehvit».

Appendiks: Saint-John Perse: *Neiges* med engelsk omdiktning[56]

1
ET PUIS vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel; et toute peine remise aux hommes de mémoire, il y eut une fraîcheur de linges à nos tempes. Et ce fut au matin, sous le sel gris de l'aube, un peu avant la sixième heure, comme en un havre de fortune, un lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence.

Et toute la nuit, à notre insu, sous ce haut fait de plume, portant très haut vestige et charge d'âmes, les hautes villes de pierre ponce forées d'insectes lumineux n'avaient cessé de croître et d'exceller, dans l'oubli de leur poids. Et ceux-là seuls en surent quelque chose, dont la mémoire est incertaine et le récit est aberrant. La part que prit l'esprit à ces choses insignes, nous l'ignorons.

Nul n'a surpris, nul n'a connu, au plus haut front de pierre, le premier affleurement de cette heure soyeuse, le premier attouchement de cette chose fragile et très futile, comme un frôlement de cils. Sur les revêtements de bronze et sur les élancements d'acier chromé, sur les moellons de sourde porcelaine et sur les tuiles de gros verre, sur la fusée de marbre noir et sur l'éperon de métal blanc, nul n'a surpris, nul n'a terni

cette buée d'un souffle à sa naissance, comme la première transe d'une lame mise à nu … Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles: l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc. Et de tous les côtés il nous était prodige et fête. Et le salut soit sur la face des terrasses, où l'Architecte, l'autre été, nous a montré des œufs d'engoulevent!

1
AND THEN came the snows, the first snows of absence, on the great linens of dream and reality interwoven; and, all affliction lifted from men of memory, there was a freshness of linen cloths at our temples. And it was at morning, beneath the gray salt of dawn, a little before the sixth hour, as in a chance haven, a place of grace and of mercy for releasing the swarms of the great odes of silence.

And all night long, unknown to us, under this lofty feat of feathers, bearing aloft the soul's vestiges, the soul's burden, lofty pumice stone cities bored through by luminous insects had not ceased growing, transcendent, forgetful of their weight. And those alone knew something of it, whose memories are uncertain, whose stories aberrant. What part the mind played in these notable things, that we know not.

None has surprised, none has known, at the highest stone frontal, the first alighting of this silken hour, the first light touch of this thing, fragile and so trifling, like a fluttering of eyelashes. On bronze revetments and on soaring chromium steel, on heavy blocks of mute porcelain and on thick glass tiles, on rocket of black marble and on white metal spur, none has surprised, none has tarnished

that mist of breath at its birth like the first shiver of a sword bared … It snowed, and behold, we shall tell the wonder of it: how dawn silent in its feathers, like a great fabulous owl under the breath of the spirit, swelled out in its white dahlia body. And from all sides there came upon us marvel and festival. And let there be salutation upon the surface of the terraces, where the Architect, that summer, showed us the eggs of nighthawks!

(*Continued*)

56 Sitert etter følgende utgave: *Collected Poems*, Princeton 1983.

(*Continued*)

2
JE SAIS que des vaisseaux en peine dans tout ce naissain pâle poussent leur meuglement de bêtes sourdes contre la cécité des hommes et des dieux; et toute la misère du monde appelle le pilote au large des estuaires. Je sais qu'aux chutes des grands fleuves se nouent d'étranges alliances, entre le ciel et l'eau: de blanches noces de noctuelles, de blanches fêtes de phryganes. Et sur les vastes gares enfumées d'aube comme des palmeraies sous verre, la nuit laiteuse engendre une fête du gui.

Et il y a aussi cette sirène des usines, un peu avant la sixième heure et la relève du matin, dans ce pays, là-haut, de très grands lacs, où les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l'espalier du ciel une haute treille sidérale: mille lampes choyées des choses grèges de la neige … De grandes nacres en croissance, de grandes nacres sans défaut méditent-elles leur réponse au plus profond des eaux? – ô toutes choses à renaître, ô vous toute réponse! Et la vision enfin sans faille et sans défaut! …

Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies; sur le mâchefer et sur l'ordure et sur l'herbage des remblais: il neige sur la fièvre et sur l'outil des hommes– neige plus fine qu'au désert la graine de coriandre, neige plus fraîche qu'en avril le premier lait des jeunes bêtes … Il neige par là-bas vers l'Ouest, sur les silos et sur les ranchs et sur les vastes plaines sans histoire enjambées de pylônes; sur les tracés de villes à naître et sur la cendre morte des camps levés;

sur les hautes terres non rompues, envenimées d'acides, et sur les hordes d'abiès noirs empêtrés d'aigles barbelés, comme des trophées de guerre … Que disiez-vous, trappeur, de vos deux mains congédiées? Et sur la hache du pionnier quelle inquiétante douceur a cette nuit posé la joue? … Il neige hors chrétienté sur les plus jeunes ronces et sur les bêtes les plus neuves. Épouse du monde ma présence! … Et quelque part au monde où le silence éclaire un songe de mélèze, la tristesse soulève son masque de servante.

2
I KNOW that ships in distress in this wide, pale oysterspat thrust their lowing of deaf beasts against the blindness of men and gods; and the whole world's wretchedness calls the pilot off the estuaries. I know of strange alliances between sky and water at the waterfalls of the great rivers: white nuptials of noctuids, white festivals of may-flies. And on the vast railway-stations smoky with dawn like palm-groves under glass, the milky night begets a mistletoe feast.

And there is also that siren from the factories, a little before the sixth hour and the day-shift, above there in the great lake country, where the shipyards lit up all night stretch a long sideral vine across the espalier of the sky: a thousand lamps fondled by the raw-silk things of snow. … Great pearl-fields widening, great flawless pearls, are they meditating their reply at the deepest depths of the waters? – O all things there to be reborn, O you entire reply! And the vision at last without fault or flaw! …

It is snowing on the cast-iron gods and on the steelworks lashed by short liturgies; on the slag and the sweepings and the embankment grasses: it is snowing on the fever and implements of men–snow finer than the coriander seed in the desert, snow fresher than the first milk of young creatures in April. … It is snowing, out there, there, out towards the West, on the silos and the ranches and the vast, unstoried plains straddled by pylons; on the layout of unborn cities and on the dead ashes of struck camps;

on the high unbroken soil, poisoned with acids, and on the hordes of black fir-trees entangled with barbed eagles, like war trophies. … What had you to say, trapper, of your two idled hands? And what disquieting gentleness has laid its cheek tonight upon the pioneer's axe? … It is snowing outside Christendom on the youngest bramble and on the newest creature. Spouse of the world, my presence! … And somewhere in the world where silence illuminates a larch-tree's dream, sadness raises its servant's mask.

3

CE N'ÉTAIT pas assez que tant de mers, ce n'était pas assez que tant de terres eussent dispersé la course de nos ans. Sur la rive nouvelle où nous halons, charge croissante, le filet de nos routes, encore fallait-il tout ce plain-chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas … Par les chemins de la plus vaste terre étendrez-vous le sens et la mesure de nos ans, neiges prodigues de l'absence, neiges cruelles au cœur des femmes où s'épuise l'attente?

Et Celle à qui je pense entre toutes femmes de ma race, du fond de son grand âge lève à son Dieu sa face de douceur. Et c'est un pur lignage qui tient sa grâce en moi. «Qu'on nous laisse tous deux à ce langage sans paroles dont vous avez l'usage, ô vous toute présence, ô vous toute patience! Et comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas chante tout bas le chant très pur de notre race. Et il y a un si long temps que veille en moi cette affre de douceur …

Dame de haut parage fut votre âme muette à l'ombre de vos croix; mais chair de pauvre femme, en som grand âge, fut votre cœur vivant de femme en toutes femmes suppliciée … Au cœur du beau pays captif où nous brûlerons l'épine, c'est bien grande pitié des femmes de tout âge à qui le bras des hommes fit défaut. Et qui donc vous mènera, dans ce plus grand veuvage, à vos Eglises souterraines où la lampe est frugale, et l'abeille, divine?

… Et tout ce temps de mon silence en terre lointaine, aux roses pâles des ronciers j'ai vu pâlir l'usure de vos yeux. Et vous seule aviez grâce de ce mutisme au cœur de l'homme comme une pierre noire … Car nos années sont terres de mouvance dont nul ne tient le fief, mais comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas nous suit au loin le chant de pur lignage; et il y a un si long temps que veille en nous cette affre de douceur …

Neigeait-il, cette nuit, de ce côté du monde où vous joignez les mains? … Ici, c'est bien grand bruit de chaînes par les rues, où vont courant les hommes à leur ombre. Et l'on ne savait pas qu'il y eût encore au monde tant de chaînes, pour équiper les roues en fuite vers le jour. Et c'est aussi grand bruit de pelles à nos portes, ô vigiles! Les nègres de voirie vont sur les aphtes de la terre comme gens de gabelle. Une lampe

3

IT WAS not enough that so many seas, it was not enough that so many lands had dispersed the paths of our life. On the new shore, where we are hauling in the net of our routes, a growing burden, had there to be, also, all this plain-chant of the snows to rob us of the trace of our footsteps? … Over the longest roads of the wide world, will you stretch the meaning and measurement of our years, snows prodigal of absence, snows cruel to the heart of women where hope wastes away?

And She whom I think of among all the women of my race, from the depths of her old age raises to her God her face of gentleness. And it is a pure lineage that her grace keeps in me. «Let us be left, the two of us, to this speech without words which is yours to speak, O you all presence, O you all patience! And like a great *Ave* of grace on our path, there sings low the pure song of our race. And for so long time this agony of sweetness has kept vigil in me. …

A Lady of high lineage was your silent soul in the shadows of your Cross; but a grieving woman's flesh in her old age was your living heart of a woman agonizing in all women. … In the heart of the beautiful captive country where we shall burn the thorn, pity indeed is great for the women of every age whose men's arms have failed them. And who is it will lead you, in this greater widowhood, to your Churches underground, where the lamp is frugal, and the bee, divine?

… And all this time of my silence in a far country, I have watched on the pale bramble roses your worn eyes become paler. And you alone were spared that speechlessness that is like a black stone in the heart of man. … For our years are lands in tenure which no one holds in fief, but like a great *Ave* of grace on our path, there follows us afar the song of pure lineage; and for so long a time this agony of sweetness has kept vigil in us. …

Did it snow, this night, on that side of the world where you join your hands? … Here, there is great noise of chains in the streets where men go running towards their shadows. And it was not known that there were still so many chains in the world for the equipment of wheels in flight towards the day. And there is also a great noise of spades at our doors, O vigils! The black streetcleaners move upon the scurf of the earth like people of the Salt Excise. A lamp

(*Continued*)

(*Continued*)

survit au cancer de la nuit. Et un oiseau de cendre rose, qui fut de braise tout l'été, illumine soudain les cryptes de l'hiver, comme l'Oiseau du Phase aux Livres d'heures de l'An Mille … Épouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente! Que nous ravisse encore la fraîche haleine de mensonge! … Et la tristesse des hommes est dans les hommes, mais cette force aussi qui n'a de nom, et cette grâce, par instants, dont il faut bien qu'ils aient souri.»

survives the cancer of the light. And a bird of pink ash, which was a burning ember all summer, suddenly lights up the crypts of winter, like the Phasian Bird in the Books of Hours, Year One Thousand. … Spouse of the world, my presence, spouse of the world, my vigil! May the fresh breath of falsehood ravish us once more! … And in men is the sadness of men, but also that strength which is nameless and, at moments, that grace at which they surely must have smiled.»

4

SEUL à faire le compte, du haut de cette chambre d'angle qu'environne un Océan de neiges.– Hôte précaire de l'instant, homme sans preuves ni témoin, détacherai-je mon lit bas comme une pirogue de sa crique? … Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chacque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles; et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes.

Ainsi l'homme mi-nu sur l'Océan des neiges, rompant soudain l'immense libration, poursuit un singulier dessein où les mots n'ont plus prise. Épouse du monde ma présence, épouse du monde ma prudence! … Et du côté des eaux premières me retournant avec le jour, comme le voyageur, à la néoménie, dont la conduite est incertaine et la démarche est aberrante, voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage, parmi les plus hautes tranches phonétiques: jusqu'à des langues très lointaines, jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses,

comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour «hier» et pour «demain» … Venez et nous suivez, qui n'avons mots à dire: nous remontons ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine; nous nous mouvons parmi de claires élisions, des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale, et devançant les beaux travaux de linguistique, nous nous frayons nos voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au delà des voyelles et la modulation du souffle se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques.

4

I, ONLY accountant, from the height of this corner room surrounded by an Ocean of snows. – Precarious guest of the moment, man without proof or witness, shall I unmoor my low bed like a canoe from its cove? … Those who, each day, pitch camp farther from their birthplace, those who, each day, haul in their boat on other banks, know better, day by day, the course of illegible things; and tracing the rivers towards their source, through the green world of appearances they are caught up suddenly into that harsh glare where all language loses its power.

Thus man, half naked on the Ocean of the snows, suddenly breaking asunder the vast libration, follows a singular design in which words cease to take hold. Spouse of the world, my presence, spouse of the world, my prudence! … And turning with the day towards the primal waters, like the traveller, at new moon, whose direction is uncertain and whose gait is aberrant, it is my design, now to wander among the oldest layers of speech, among the farthest phonetic strata: as far as the most far-off languages, as far as the most whole and most parsimonious languages,

like those Dravidian languages which had no distinct words for «yesterday» and «tomorrow.» … Come and follow us, who have no words to say: ascending that pure unwritten delight where runs the ancient human phrase, we move about among clear elisions, the residues of old prefixes that have lost their initial, and, preceding the master works in linguistics, we clear our new ways to those unheard-of locutions where the aspiration withdraws behind its vowels and the modulation of the breath spreads out, under the sway of certain half-voiced labials, in search of pure vocalic finals.

… Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine ni lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit; et comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas, la grande roseraie blanche de toutes neiges à la ronde … Fraîcheur d'ombelles, de corymbes, fraîcheur d'arille sous la fève, ha! tant d'azyme encore aux lèvres de l'errant! … Quelle flore nouvelle, en lieu plus libre, nous absout de la fleur et du fruit? Quelle navette d'os aux mains des femmes de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge

nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants? … Épouse du monde notre patience, épouse du monde notre attente! … Ah! tout l'hièble du songe à même notre visage! Et nous ravisse encore, ô monde! ta fraîche haleine de mensonge! … Là où les fleuves encore sont guéables, là où les neiges encore sont guéables, nous passerons ce soir une âme non guéable … Et au delà sont les grands lés du songe, et tout ce bien fongible où l'être engage sa fortune …

*

Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit.

New York, 1944.

… And it was at morning, beneath the purest of wordforms, a beautiful country without hatred or meanness, a place of grace and of mercy for the ascension of the unfailing presages of the mind; and like a great *Ave* of grace on our path, the great white rose-garden of all the snows all around … Freshness of umbels, of corymbs, freshness of aril under the bean, ah! such a wafer-thin taste on the lips of the wanderer! … What new flora, in a freer place, absolves us from the flower and from the fruit? What bone shuttle in the hands of very old women, what ivory almond in the hands of very young women

will weave us fresher linen for the burns of the living? … Spouse of the world, our patience, spouse of the world, our vigil! … Ah! all the dwarf-elder of dream against our faces! And once again, O world! may your fresh breath of falsehood ravish us! … There where the rivers are still fordable, there where the snows are still fordable, we shall pass on, this night, an unfordable soul. … And beyond are the great linens of dream and all that fungible wealth in which man involves his fate. …

*

Henceforth this page on which no more is written.

New York, 1944.

Avslutning

I denne boken har jeg rettet søkelyset på snø som litterært motiv. Som motiv menes vanligvis «det teksten skildrar eller handlar om på eit bokstaveleg nivå», til forskjell fra tekstens tema, altså dens skjulte mening.[1] Det er ikke i den forstand dette begrepsparet brukes i denne studien. Jeg følger derimot Wolfgang Kaysers motivdefinisjon som han la frem i boken *Das sprachliche Kunstwerk*. Ifølge Kayser er et motiv en bevegende kraft som deler teksten i et før og et etter. Det er en typisk situasjon som har betydning for karakterene og for teksten som komposisjon. Snømotivet er å forstå som en bevegende kraft som kan forandre både de litterære skikkelsene og fortelleren. Det kan være knyttet til en stemning. I lyrikken er motivet gjerne koblet til det lyriske jeget hvis sjel blir berørt av det. Et slikt samspill mellom motiv og jeget ser man for eksempel i Yves Bonnefoys diktsamling, der det begynnende snøfall fører det lyriske jeg bort fra den konkrete virkeligheten og hen til det transcendente.

Ut fra eventyret *Snehvit* har vi pekt på enkelte elementer og tematiske tråder som konstituerende deler av en «snøgrammatikk». Vi har funnet seks elementer som danner snøtekstenes ryggmarg. I tur og orden er det snøens samfunnskritiske potensial, det kybernetiske potensial, det poetologiske potensial, det transcendentale potensial, og endelig dens minne- og epistemologiske potensial. Disse seks elementene danner til sammen frontstillingen mot modernitetens rasjonalisme. På bakgrunn av modernitetsteorier til Frederick C. Beiser, Max Weber og Zygmunt Bauman knytter vi moderniteten til gjennomgripende rasjonalisering og instrumentalisering av fornuften ut fra et nytteperspektiv.

Videre er moderniteten kjennetegnet ved at den gjør opprør mot det ambivalente. Den oppfatter det uentydige som et kaoselement og sikter derfor til det entydige. Dens tenkning er basert på binære opposisjoner

1 Definisjonen stammer fra Gullestad et al. 2018: 228.

der et element tilhører en kategori og ikke flere. Modernitetens forutsetninger ligger i 1700-tallets opplysningsprosjektet. Opplysning, altså tanken om at individet bør tenke selv og ikke godkjenne autoritetenes mening uten kritisk gransking, kan ifølge Frederick C. Beiser føre til en underminering av fellesskapstanken siden alt må underlegges rasjonell forklaring, før det godtas. Hvis båndet mellom subjektet og fellesskapet løsnes, fører dette *nolens volens* til økt selvransakelse. Individet er tvunget til å kartlegge sitt liv på nytt. Opplysningens kollaterale skade består i individets identitetskrise som er ledsaget av dets ensomhets- og fremmedfølelse. Den tiltagende rasjonalisering og instrumentalisering fører til det Max Weber kaller «avfortryllelsen av verden». Folk begynner å tro at alt kan forklares på rasjonelt grunnlag, og dermed mister verden sin magi.

På dette fundamentet bestemte vi snømotivet som et oppgjør med modernitetens rasjonalisme. Snøtekster fokuserer på livsaspekter som rasjonalismen ikke tar hensyn til. Disse aspektene kan kanskje best forstås som del av den store vitalistiske strømningen som vokste frem i løpet av 1800-tallet. Ibsens snøskred hvormed *Når vi døde vågner* slutter, er meget talende i så henseende. Den kan ikke bare tolkes som vitalismens (dødelige) triumf over en størknet *memoria*-kultur. Den viser samtidig også fremover i tiden og kan da oppfattes som hyllest av det ubestemte, ambivalente som er koblet til en form for tom transcendens. Dette er et trekk som viser frem mot Tor Ulvens poetiske prosjekt. Foreliggende lesninger utspiller seg på bakgrunn av dette spenningsfeltet mellom modernitet og vitalisme i breiere forstand. En kort oppsummering av funnene viser følgende:

Snø utjevner motsetningene, runder kanter og demper lyden. Den legger seg som et teppe på landskapet. Den har nivellerende, utjevnende og kvelende egenskap. Snømetaforer kan slik sett ha en samfunnskritisk funksjon, som hos Alexander Kielland. Fortelleren i romanen *Sne* oppfatter snø som et livsfiendtlig element som kveler ethvert forsøk på å leve et fritt og autonomt liv. Fortelleren er ikke interessert i en fenomenologisk gransking av snøen. Kielland, som den satiriske forfatteren han er, bruker snømotivet utelukkende til å refse samfunnet, og da særlig prestestanden. Koblingen mellom snø og prestestanden er meget talende.

Kiellands snø legger seg jevnt på alt og kveler tanken på selvrealisering. Jonas Lie derimot går dialektisk til verks. Snø er hos ham et ambivalent materiale idet den ikke bare står for den gamle samfunnsorden, men også for de frisinnete idéene til Grip og Johanna. Denne snøen er topografisk sett knyttet til høyfjellet som stedet for de nye vitalistiske tankene. Som i Nietzsches *Zarathustra*, som kom omtrent samtidig som Lies roman, har vi også her med en omvurdering av alle verdier å gjøre. Det nye mennesket fødtes ut av snø og kulde.

Snøtekster skildrer gjerne en konflikt mellom individ og samfunn der en reise har avgjørende betydning. Hos Stifter i kapittel 2 er konflikten knyttet til en skomaker som ikke lenger er villig til å følge tradisjonen og folkets skikk. Hans opprørstrang bringer samfunnet rundt ham i ubalanse. Barnas snøvandring fører ikke bare til en spesifikk modernitetserfaring i form av en tom transcendens, men også, via en refortryllelse av verden, til en prekær balanse igjen. Det oppsiktsvekkende er at Stifter bruker snømotivet til å føre sitt realistiske prosjekt til en grense, kanskje uten selv å være klar over det. Idet koordinatene av tid og rom forsvinner i det voldsomme snøværet, slik at barna ikke lenger ser eller hører noe, kommer også fortelleren selv til en grense med tanke på hvordan dette skal fortelles. Der ytre tegn ikke lenger finnes, blir den realistiske måten å fortelle på, prekær.

Det samme kan også konstateres i Jensens *Kirstens sidste rejse*, der skildringen av et voldsomt snøvær ikke bare utfordrer protagonisten, men også fortelleren selv. Samtidig som snø brukes til å beskrive bruddet mellom et førmoderne bondesamfunn på den ene siden og den oppkommende moderniteten på den andre. Snø blir hos Jensen en modernitetsmarkør som forstyrrer det førmoderne bondesamfunnets horisontale dimensjon.

Peter Høeg går enda et skritt fremover. Den postmodernistiske romanen *Frøken Smillas fornemmelse for sne* kan leses som hyllest av det tomme rommet, av det udefinerte som Grønland på sett og vis står for. I Smillas «fornemmelse» for snø ligger en oppgradering av det atmosfæriske knyttet til dette naturmaterialet og dermed en skjult hyllest til den grønlandske inuitkulturen. Samtidig som den også er en kritikk av industrisamfunnets overflod og materialisme. Forholdet mellom frøken Smilla og Tørk Hviid anskueliggjør denne antagonismen. Hans materialistiske

syn på naturen kontrasteres med Smillas. Hun har en sterk lengsel etter et enkelt liv basert på intuisjon, i takt med naturen. Slik sett er Smilla en representant for et vitalistisk narrativ. Hun kan «lese» og «tolke» snø, og dette utløser jo først hennes etterforskning. Snøspor kan avsløre sannheten. Hun er den eneste av alle romanskikkelsene som forstår naturens språk. Dette ser man tydelig mot romanens slutt, hvor hun ikke mister orienteringssansen på isflaten til tross for fenomenet som kalles *whiteout*. Et slikt påfunn kan kalles romantisert og Hollywood-aktig, men er et typisk tegn på postmodernismens overflate-estetikk som utmerker seg ved lek med kulturelle sjablonger og stereotypier.

Smillas forkjærlighet for det tomme rommet motsier den tradisjonelle *horror vacui* som vi har møtt hos Stifter. Smillas forkjærlighet for snø kan forstås som hyllest av det udefinerte i semantisk henseende. Idet Høeg beskriver protagonisten som outsider og vandrer mellom to forskjellige kulturer, betoner han verdien av det udefinerte. Smillas «snødiskurs» er en motdiskurs til den etablerte kulturen. Snø og is fungerer som jordens hukommelse idet de avslører et mord. Man kan derfor si at snø er en motdiskurs mot samfunnets makthavere som prøver å utslette spor. Eller psykologisk uttrykt: Mot det som samfunnet har fortrengt.

I kapittel 3 er reisemotivet knyttet til protagonisten, som er det lyriske jeget. Fortelleren og jeget faller sammen, og fokuset forandres litt med dette grep. Det flyttes fra samfunnsrelevante spørsmål til problemstillinger knyttet til et individ og språk. Identitetsspørsmål på bakgrunn av en representasjonskrise som er grunnet i språk, står her i fokus. Dette er paradigmatisk uttrykt i Caspar David Friedrichs vinterbilder.

Ensomhetsfølelse, tap av en meningsbærende helhet, tap av et felles verdigrunnlag og tiltagende autonomomibestrebelser fører til at protagonisten legger ut på en reise på feil årstid. Det er et kriserammet subjekt som legger ut på en vinterreise i et forsøk på å finne seg selv igjen. Dette betyr at det ikke lenger dreier seg om å skildre reiseinntrykk som pirrer sansene og intellektet utenfra. Tvert imot spiller den ytre virkeligheten en underordnet rolle. Det som er sentralt for subjektet, er iakttagelsen av seg selv og skrivingen om seg selv.

Kapitlet starter med en lesning av Schuberts *Winterreise*. Den ensomme vandringen gjennom et frossent vinterlandskap tolker jeg ikke

som resultat av skuffet kjærlighet, som vanlig er i forskningen, men som refleks på en modernitetserfaring. Protagonisten greier ikke lenger å sette sammen sine fragmenterte iakttagelser til en meningsfull helhet. Den ytre verden trekker seg tilbake og omfunksjonaliseres til å være et speil for individets indre. Båndene mellom vandreren og virkeligheten rundt ham blir dermed stadig svakere. I samlingens siste sang treffer han på en fattig musikant, og han spør vedkommende om denne vil akkompagnere sangene sine («Vil du dreie klang til / mine sangers ord?»). Lenge før Nietzsches kjente diktum om at verden og tilværelsen kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen, synes kunsten her å fungere som en meningsstiftende instans. Den overtar rollen troen hadde i et førmoderne samfunn, nemlig å stifte en form for fellesskap og mening, som sangsyklusens siste *lied* viser. Oppsiktsvekkende nok er det et fellesskap av to outsidere, for liremannen hadde liten anseelse i Schuberts levetid.

En lignende konflikt med fellesskapet utspiller seg hos Olaf Bull. Det spørs om *Sneen* ikke kan leses som uttrykk for en representasjonskrise diktets jeg sliter med. Dets hallusinasjoner, drømmerier og visjoner tematiserer språkets prekære referensielle status. Jegets angst grunner i den tapte tillit til språkets mimetiske funksjon. Det må en erfaring av det transcendente til for at vintervandreren finner veien tilbake til fellesskapet.

Ulvens diktning derimot er opptatt av en verden uten mennesker der snømotivet brukes for å iscenesette dette. Den setter søkelys på materielle ting i et forsøk på å unngå menneskelige sfærer. Hans diktning står under postmodernistiske fortegn. Ulvens snødiktning uttrykker en sterk lengsel etter et sted uten mennesker. Dette må ikke forstås som en slags dikterisk dødslengsel. Ulvens diktning kan leses som en motdiskurs mot det et postindustrielt samfunn gjerne fortrenger, nemlig at døden ikke skal forstås som en motsetning til livet. Snarere er livet et spesialtilfelle av den ikke menneskelige verden, som Nietzsche sier.[2] Jeg vet ikke om det er nødvendig å gjøre spesielt oppmerksom på det, men med Zygmunt Baumans modernitetsteori i bakhodet kunne man også si at Ulvens diktning legger hovedvekten på det ambivalente. Døden ses ikke som

2 Nietzsche 1999, bind 9: 499.

motsetning til livet, men som mellomledd knyttet både til liv og død. Snøens funksjon i Ulvens dikteriske univers består i at den gir uttrykk for en forsvinningspoetikk som jeg har kalt fenomenet. Snø tildekker landskapet med et hvitt teppe som kan oppfattes som intetheten der skikkelsene forsvinner i.

Som vi har sett i forbindelse med eventyret *Snehvit* og hos Walter Benjamin, vendes blikket innover når man ser på snøfall. Dette er temaet i kapittel 4. Subjektet lytter til historien snøfnuggene forteller, og prøver å finne en mening i «det hvite drysset». Den hvite flaten ute må beskrives, den må semantiseres. I *Snehvit* fungerer dronningens blod som tegn på snøflaten: det danner et vakkert bilde som fungerer som incitament for hennes lengsel. Et slikt arrangement er bare mulig ved hjelp av snø, for blodet ville ellers knapt nok være synlig. Snø må til for at dronningen kan verbalisere sine lengsler og ønsker: «Bare jeg hadde et barn så hvitt som sne, så rødt som blod og så svart som treet i vinduskarmen!» Eller sagt på en annen måte: Dronningen transcenderer virkeligheten med sine drømmerier, etter at hun hørte på snøfnuggenes fortelling. Det transcendente er et element som er tett knyttet til snøtekster, kanskje også fordi snø kan oppfattes som et synlig materiale fra himmelen. Anne Grete Preus er inne på dette når hun ikke lenger gjør forskjell mellom himmel og snø i sin kjente låt med den betegnende tittelen «Når himmelen faller ned».

I motsetning til kapitlene hvor modernitetserfaringen fører til en tom transcendens (Stifter, Ulven), har vi her med en transcendental erfaring å gjøre som kobles til poetologiske spørsmål. Det selvrefleksive momentet påvirker også selve verket og skriving generelt. Snø brukes gjerne metapoetisk, og tekstene er i høy grad selvrefleksive. Snø fungerer ofte som et annet språk, et slags «motspråk» overfor det alminnelige hverdagsspråket. Når Hans Børli dikter: «Innerst inne – / bakenfor alle de vakre ordene / som alltid snakker om noe annet – / er Diktet stumt, stumt – / De aner de veldige / vinterskogene – snø / og åpne, svarte os / dit sangsvanene aldri nådde», sammenligner han snø og snøens egenskap med det dikteriske ord og med diktet selv.

Snø kan i den forstand også forstås som palimpsest hvor snø tildekker (og avslører på samme tid!) det allerede skrevne eller sagte. Når Anne Grete Preus i sin ovennevnte låt synger om snø som «himmelsk

korrekturlakk over feilstavet sommer» som åpner opp for «underet», henspilles det her nettopp på snøens egenskap som palimpsest. Og når hun sier om snø at den åpner opp for «underet», har hun det transcendente i bakhodet. Selv en mindre dristig dikter som Herman Wildenvey har lignende tanker om skriving og snø når han sammenligner snøviddene med hvitt papir. Riktignok er dette formulert uten direkte metapoetisk vinkling, for det er våren som begynner å skrive på papiret, altså et annet naturfenomen.[3] Men også han kobler snø til en skrivemetafor. Hos Yves Bonnefoy er dette en sentral tankegang, som vi har sett i den omtalte diktsamlingen. Både snø og dikterisk språk er flyktige materialer som unndrar seg ethvert forsøk på å holde dem fast. Han ser ikke bare en analogi mellom snø og dikterisk språk med tanke på materialets flyktighet. Begge to kan også sammenlignes på bakgrunn av fortryllelseseffekten der snøens fortryllende egenskap korresponderer med det poetiske språkets evne til å fortrylle. Og dette er en forutsetning for transcendens.

Fordi vi har å gjøre med refleksjon og innadvendthet tematiserer snøtekstene ofte spørsmål knyttet til hukommelse, erindring og glemsel, som vi har sett i kapittel 5. Snø er kanskje det naturmaterialet fremfor andre som kan kobles til disse aspektene. Snø legger et hvitt teppe på landskapet slik at det underliggende forsvinner, men dette kun tilsynelatende. Ting er skjulte, men ikke borte. Dermed kommer en dialektikk mellom erindring og glemsel i gang som er meget betegnende for snølitteratur. Vesaas eksempelvis bruker snømotivet ikke bare for å understreke at Unn er forsvunnet, men også for å aksentuere erfaringen til Siss som ikke lar seg uttrykke med ord. Dette finner sitt symbolske uttrykk i en hvit, usemantisert snøflate. Snøens minneaspekt knyttes til dens konserverende egenskap, spor i snø for eksempel, mens glemselen knyttes til dens tildekkende egenskap.

Den samme dialektiske forståelsen av snø finnes hos Paul Celan. Men i hans lyrikk utformes dette på bakgrunn av Shoah, altså en konkret historisk situasjon. Interessant nok er snømotivet hos begge forfatterne utgangspunktet for erindringsarbeidet som utspinner seg mellom polene hukommelse og glemsel. Men mens den ene fokuserer på et individ, er

3 Se diktet «Januar uten sne», Wildenvey 1957, bind I: 315.

den andre opptatt av hvordan samfunnet hanskes med spørsmål knyttet til den kollektive erindringen. I den forstand kan man si at diktningen til Paul Celan fungerer som motdiskurs, i det den tar opp det fortrengte. Naturen hos Celan har tapt sin uskyld fordi den fungerer som arkiv for menneskenes grusomhet. Snømetaforikken hos Celan viser at han parallelliserer natur og mennesket. Hans blikk på naturen er dialektisk. Snølandskapet viser og skjuler samtidig, som vi har sett i forbindelse med diktet «Heimkomst». I dette diktet er det snøen som gjør det mulig å oppdage de døde under jorden. Samtidig som disse blir beskyttet av snøen. Naturen fungerer dermed dobbelttydig. Den skal beskytte de dødes *memoria* fra en politisk instrumentalisering, samtidig som den skal peke på *memoria*-aspektet, som gave for de som «fortjener» denne gaven. Celans diktning kan tolkes som en «nektelsesdiktning» som hele tiden prøver å unngå lett forståelse. Diktningens vanskelighet skyldes en bevisst strategi som prøver å unngå det vedtatt skjønne.

I *Snehvit* utløser «det hvite drysset» dronningens tanker. Fokuseringen på refleksjon som kjennetegner snøtekster, skjer ofte på bekostning av tekstens mimesis. Snøtekster er selvrefleksive, både med tanke på de litterære skikkelsene og teksten selv som kunstprodukt. Tekstene i kapittel 6 tar opp problemstillinger knyttet til erkjennelsen, samtidig som de forsøker å uttrykke disse også i formelt henseende. I *Sneedronningen* av H.C. Andersen har vi en talende motsetning mellom fornuft (Kay, snødronning) og intuisjon (Gerda). Mens Kay er opptatt av det man kan kalle instrumentell fornuft, karakteriseres Gerda via hennes intuitive forståelse for omverden, både planter og dyr. Hun er en del av den og agerer som medspiller. Hun er lydhør overfor naturen, og denne hjelper henne faktisk å finne veien til Kay. Gutten i sin tur forholder seg som en antagonist overfor naturen. Han vil beherske den og har et instrumentelt forhold til den.

Dette uttrykkes slående i begynnelsen av eventyret, hvor Gerda umiddelbart er betatt av snøfnuggenes skjønnhet, mens Kay kun er interessert i deres potensielle kunstighet som han undersøker under mikroskopet. I motsetning til Gerda stoler han ikke på sansene når det gjelder erkjennelsen. Snøfnuggenes forgjengelighet er det eneste som er feil ved dem, ifølge Kay. Riktig nok lar han seg ikke oppsluke av øyeblikkets magi ved synet

av snøfnugg. Gerda føres derimot inn i en tilstand av den umiddelbare presensen når hun ser på snøfnuggene. Andersen kobler disse forskjellige væremåter til to forskjellige episteme, der den rasjonelle, fornuftbaserte holdningen bommer, mens den følelsesbetonte, atmosfæriske vinner overtak til slutt. Interessant nok forsøker Andersen å uttrykke dette også i formelt henseende. Eventyret har en ekstremt flytende (ambivalent) status med tanke på sjanger og komposisjon. Det insinuerer en koherent fortelling i syv historier, men eventyrets slutt, der det fortelles den samme historien baklengs, viser at dette ikke er tilfellet.

Erkjennelsesteoretiske problemstillinger står også sentralt hos Grünbein. Han kobler snø til filosofen Descartes allerede i tittelen på sin diktsyklus. Den kan leses som «protokoll över rationalismens födelse ur vinterens anda».[4] Men idet Descartes er nødt til å holde seg innendørs på grunn av et voldsomt snøvær, kobles den moderne rasjonalismen til et bestemt værfenomen: en ironisk volte som strukturerer hele diktsyklusen. Descartes' rasjonelle prosjekt undermineres med irrasjonelle, kontingente hendelser som denne ikke kan styre. Den historiske Descartes gjorde selv oppmerksom på denne slående motsetningen da han slo fast at det var en visjon som førte ham til sitt prosjekt.

En lignende motsetning, om enn i veldig komprimert form, finner vi også hos Wallace Stevens. Hans dikt demonstrerer så å si en fenomenologisk reduksjon av et snølandskap som munner ut i spørsmålet hva det ennå er mulig å erkjenne når alle ytre tegn er borte. Diktet er paradoksalt på flere felt og motsier ethvert forsøk på å lese én bestemt mening ut av det. Dette er uttrykt i «the listener» som iakttar sceneriet og som kan identifiseres som tittelens «Snow Man», altså et kunstprodukt. Dermed viser diktet på seg selv som kunstprodukt. «The nothing that is» kan være diktet selv som i kraft av dets fiktive status er intet. «The Snow Man» har, med tanke på hans kunstighet, en slående likhet med snømannen til Fischli/Weiss.

4 Grünbeins egne ord, jf. Grünbein 2018: 151.

Litteratur

Amthor, Wiebke 2006: *Schneegespräche an gastlichen Tischen. Wechselseitiges Übersetzen bei Paul Celan und André du Bouchet*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Andersen, H.C. 1962: *Samlede Eventyr og historier*, bind I–III, København: Gyldendals fakkel-bøker.

Andersson, Daniel 2006: *The Nothing That Is. The Structure of Consciousness in the Poetry of Wallace Stevens*, Uppsala [= Acta Universitatis Upsaliensis 40].

Apeland, Owe 1971: *Alexander L. Kiellands romaner. Kunstnerisk stil og metode*, Oslo et al.: Universitetsforlaget.

Aristoteles 2008: *Poetikk*, Oslo: Vidarforlaget.

Ashcroft, Bill et al. 1989: *The Empire writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York: Routledge.

Assmann, Aleida 1991: Zur Metaphorik der Erinnerung, i: Aleida Assmann, Dietrich Harth, (red.): *Mnemosyne, Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main: Fischer, s. 13–35.

Assmann, Aleida 1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck Verlag.

Assmann, Jan 1999: *Das kulturelle Gedächtnis* (2. utg.), München: C.H. Beck.

Augustin 2009: *Confessiones*, Oslo: Det norske samlaget.

Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (red.) 2000: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, bind 6, Berlin/New York: De Gruyter (reprint).

Ballebye Sørensen, Caroline 2020: Mellem luft og jord, s. 192–197. Se: https://www.researchgate.net/publication/342977332_Zwischen_Luft_und_Erde_-_Ort_Raum_und_Atmosphare_in_Herman_Bangs_Am_Weg_Tine_Sommerfreuden_und_Johannes_V_Jensens_Himmerlandsgeschichten [26.09.2022].

Barlby, Finn (red.) 2000: *Det (H)vide spejl*, København: Dråben.

Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt 2005: *Moderniteten og Holocaust*, Oslo: Vidarforlaget.

Begemann, Christian 1995: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart: Metzler.

Begemann, Christian, Davide Giuriato (red.) 2017: *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.

Beiser, Frederick C. 1992: *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German* Political *Thought*, 1790–1800, Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, Walter 2000: *Enveiskjøring, Barndom i Berlin – rundt 1900*, Oslo: Aschehoug.
Bergström, Carl Olof 1949: Jonas *Lies väg till Gilje*, Örebro: Nerikes Allahandas Förlag.
Birus, Hendrik 1991: Celan wörtlich, i: Gerhard Buhr, Roland Reuβ, (red.): *Paul Celan «Atemwende»*, Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 125–166.
Blochwitz, Helmut 1988: *Tendenz und satirische Schreibart im Werk von Alexander L. Kielland*, Tønder.
Böhme, Gernot 2017: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (3. utg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bogumil, Sieghild 2002: Das Letzte was bleibt, i: Speier, s. 133–148.
Bomann-Larsen, Tor 1993: *Den evige sne – en skihistorie om Norge*, Oslo: Cappelens forlag.
Bonnefoy, Yves 1991: *Ce qui fut sans lumière / In the Shadow's Light*, Chicago/ London: The University of Chicago Press.
Bonnefoy, Yves 1992: *Le nuage rouge*, Paris: Mercure de France.
Bonnefoy, Yves 1999: *Ein eld går føre oss*, Oslo: Gyldendal.
Bonnefoy, Yves 2012: *Début et fin de la neige / Beginning and End of the Snow*, Lewisburg: Bucknell University Press.
Borge, Torunn, Henning Hagerup 1999: *Skjelett & hjerte. En bok om Tor Ulven*, Oslo: Tiden.
Borgen, Johan 1964: Slottet Vesaas bygget, i: Jan Erik Vold, (red.): *Tarjei Vesaas*, Oslo: Gyldendal, s. 166–173.
Bostridge, Ian 2015: *Schuberts Winterreise*, München: C.H. Beck.
Boyson, Emil 1935: *Tegn og tydning*, Oslo: Gyldendal.
Boyson, Emil 1957: *Gjenkjennelse*, Oslo: Gyldendal.
Brecht, Bertolt 1968: *100 dikt*, Oslo: Den norske bokklubben.
Breckan Claudi, Mads 2016: *Bakover, nordover og framover. Framskrittstro, høvdingkult, vitenskap og geografi i og omkring Kristofer Uppdals lyrikk*, Oslo: Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.
Bronfen, Elisabeth 1996: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: University Press.
Buhr, Gerhard 1987: Über Paul Celans Gedicht «Weggebeizt», i: Hans-Michael Speier (red.): *Celan-Jahrbuch* 1, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, s. 9–56.
Bull, Olaf 1934: *Samlede Digte*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
Bull, Olaf 1987: *Ekko og regnbue. Notater fra en dikteres verksted*, Oslo: Gyldendal.
Burger, Hermann 1974: *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, Zürich/München: Artemis-Verlag.
Bøggild, Jacob 2000: «Fortællingens arabeske allegori, i: Barlby, s. 137–165.
Børli, Hans 1991: *Tankestreif. Fra en tømmerhoggers dagbok*, Oslo: Aschehoug.
Børli, Hans 1992: *Med øks og lyre – Blar av en tommerhoggers dagbok,* Oslo: Aschehoug.

Børli, Hans 1995: *Samlede dikt*, Oslo: Aschehoug.
Celan, Paul 2014: *Andningsvändning*, Stockholm: Lublin Press.
Celan, Paul 2020: *Etterlatt*. Dikt og prosa i utvalg ved Øyvind Berg, Oslo: Kolon forlag.
Celan, Paul 2020b: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Christensen, Erik M. 2000: Een på brillen, i: Barlby, s. 35–55.
Christensen, Otto Martin 2016: Temainnledning: Det sublime, i: *Rhetorica Scandinavica* 73, s. 7–19.
Curtius, Ernst Robert 1963: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (4. utg.), Bern/München: Francke Verlag.
Dam, Anders Ehlers 2020: Fortællerens fødsel ud af snestormen. Om Johannes V. Jensens himmerlandshistorie «Kirstens sidste Rejse», i: *Danske studier*, s. 163–176.
Delen om H.C. Andersen (s. 222–235) i dette kapitlet er publisert tidligere. Teksten er videreutviklet siden originalen ble publisert i: Seiler, Thomas 2019: «Hva er det med Gerda? H.C. Andersens Sneedronningen i lys av det tapte fellesskapet». i *Anderseniana* 2019, s. 53–71.
Descartes, René 1996: *Om metoden*, København: Gyldendal.
Descartes, René 2011: *Meditasjoner over filosofiens grunnlag*, Oslo: De norske bokklubbene.
Detering, Heinrich 2005: «Pax vobiscum» – Wenn wir Toten erwachen, i: *Interpretationen. Ibsens Dramen*, Stuttgart: Reclam, s. 170–187.
Dines Johansen, Jørgen 2002: Counteracting the Fall. «Sneedronningen» and «Iisjomfruen». The Problem of Adult Sexuality in Fairytale and Story, i: *Scandinavian Studies*, vol. 74 (2), s. 137–148.
Drachmann, Holger 1906–1909: *Samlede poetiske Skrifter*, bind 8, København/Kristiania: Gyldendal.
Dutli, Ralph 2016: *Das Lied vom Honig. Eine Kulturgeschichte der Biene*, Göttingen: Wallstein Verlag.
Dvergsdal, Alvhild 2000: Eit symbol blir bygt – og rive. Ein diskusjon av Vesaas' Is-slottet, i: Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal, Asbjørn Aarseth (red.): *Eit ord – ein stein. Studier i nynorsk skriftliv*, Øvre Ervik: Alvheim&Eide, akademisk forlag, s. 267–281.
Edvardson, Cordelia 1988: *Viska det till vinden*, Stockholm: Bromberg.
Fassbind, Bernhard 1995: *Poetik des Dialogs*, München: Wilhelm Fink Verlag.
Fioretos, Aris (red.) 1994: *Word traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
Fredwall, Terje E. 2004: Mellom nærhet og distanse. Om Unn i Tarjei Vesaas' roman Is- slottet, i: *Edda*, vol. 91 (3), s. 218–237.
Freud, Sigmund 1975: Trauer und Melancholie, i: *Studienausgabe, Band 3, Psychologie des Unbewussten*, Alexander Mitscherlich et al. (red.), Zürich: Buchclub Ex Libris, s. 193–213.

Freud, Sigmund 2011: *Mellom psykoanalyse og litteratur*, Oslo: Gyldendal.
Friedrich, Hugo 1985: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Frost, Sabine 2011: *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld: transcript Verlag.
Furuseth, Sissel 1998: Det poetiske bildet – språk eller sansning? Noen refleksjoner omkring lesningen av Hans Børlis dikt «Den store ensomheten», i: Ole Karlsen (red.): *Svarttrost-strupen så hvit av toner. Om Hans Børlis forfatterskap*, Oslo: LNU/Cappelen Akademisk forlag, s. 148–158.
Fæster, Hans 1972: Vår stutte tid blir her. Psykologi og budskab hos Tarjei Vesaas, i: *Norsk litterær årbok*, s. 71–98.
Gadamer, Hans-Georg 1986: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall»*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Gaffikin, Brigid 2004: Material Witnesses. Hans Christian Andersen's «Tingseventyr» and the Memories of Things, i: *Edda*, vol. 91 (3), s. 186–200.
Garshol Welle, Kari 2010: Litteratur og sjukdom. Det litterære og kulturelle sjukdomsuttrykket i «Ei vinterreise» av Ragnar Hovland, i: *Norsk litterær årbok*, s. 232–255.
Genette, Gérard 1989: *Paratexte*, Frankfurt et al.: Campus Verlag.
Genova, Pamela A. 2005: White on Black on White: Yves Bonnefoy's «Début et fin de la neige», i: *Romance Studies*, vol. 23 (2), s. 143–158.
Gimnes, Steinar (red.) 2002: *Kunstens fortrolling. Nylesingar av Tarjei Vesaas' forfattarskap*, Oslo: Cappelen Damm Akademisk/Landslaget for norskundervisning.
Gimnes, Steinar 2009: Eit kapittel frå resepsjonshistoria til Vesaas' Is-slottet, i: Sarah J. Paulson og Rakel Christina Granaas (red.): *Dobbeltblikk på Vesaas,* Trondheim: Tapir akademisk forlag, s. 237–261.
Goethe, Johann Wolfgang von 1988: *Maximen und Reflexionen*, Leipzig: Insel-Verlag.
Goldmann, Stefan 1989: «Statt Totenklage Gedächtnis» – Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, i: *Poetica*, vol. 21, s. 43–66.
Granaas, Rakel Christina 2002: Refleksjoner omkring Is-slottet, i: Gimnes, Steinar 2002, s. 162–184.
Granaas, Rakel Christina 2004: The Body and Nobody in Tarjei Vesaas's The Ice Palace, i: *Edda*, vol. 91 (4), s. 314–329.
Graubner, Hans 2018: *«Unter dem Neigungswinkel». Celans biographische Poetologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
Greiner, Thorsten 1977: *Die poetische Gleichung. Funktionale Analyse moderner Lyrik am Beispiel von Saint-John Perses «Neiges»,* München: Wilhelm Fink Verlag.
Grimms eventyr 1992, Oslo: N.W. Damm & Søn.
Grimstad, Giulia 1971: Is-slottet av Tarje Vesaas, i: *Edda*, vol. 71, s. 47–50.

Gripenberg, Bertel u.å. [1909]: *Drifsnö*, Helsingfors: A.B. Lilius &Hertzbergs Förlag.
Gros, Frédéric 2019: *Til fots. En filosofi om å gå*, Oslo: Heinesen.
Grünbein, Durs 2002: *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Grünbein, Durs 2018: *Om snön eller Descartes i Tyskland*, Stockholm: Ersatz.
Grøtta, Marit 2009: *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Oslo: Cappelen.
Gullestad, Anders M. et al. 2018: *Dei litterære sjangrane. Ei innføring*, Oslo: Det norske samlaget.
Hagen, Alf van der 1996: *Dialoger II*, Oslo: Oktober.
Hauge, Ingard 1970: *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellekunst*, Oslo: Gyldendal Norsk forlag.
Hauge, Olav H. 1991: *Frå Rimbaud til Celan. Nye dikt i umsetjing*, Oslo: Det norske samlaget.
Heidegger, Martin 1947: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den «Humanismus»,* Bern: A. Francke.
Heidegger, Martin 1963: *Holzwege* (4. utg.), Frankfurt am Main: Klostermann.
Heidegger, Martin 2003: *Brev om humanismen*, Oslo: Cappelen Akademisk.
Heidegger, Martin 2021: *Hvorfor digtere?*, København: Mindspace.
Hirn, Yrjö 1908: Note sur la Ballade des dames du temps jadis, i: *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 10 (5/6), s. 103–109.
Hoag, Ronald 1979: Wallace Stevens' The Snow Man. An Important Title Pun, i: *American Notes & Queries*, vol. 17 (6), s. 91.
Hörisch, Jochen 1991: «Fremd bin ich eingezogen» – Die Erfahrung der Fremde und die fremde Erfahrung in der Winterreise, i: *Athenäum* vol. 1, s. 41–67.
Hovland, Ragnar 2001: *Ei vinterreise*, Oslo: Det norske samlaget.
Høeg, Peter 1993: *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (8. utg.), København: Munksgaard/Rosinante.
Høystad, Ole Martin 1999: Det elementære og det sublime i Olav Aukrusts og Tarje Vesaas' dikting, i: Ivar Lærkesen, Harald Bache-Wiig, Andreas G. Lombnæs (red.): *Naturhistorier. Naturoppfatning, menneskesyn og poetikk i skandinavisk litteratur,* Oslo: LNU/Cappelen, s. 293–316.
Hvidfelt Nielsen Karsten, Harald Pors 1981: *Index zur Lyrik Paul Celan*, München: Wilhelm Fink Verlag.
Ibsen, Henrik 1941: *Samlede verker*, bind II, Oslo: Gyldendal.
Ibsen, Henrik 1972: *Samlede verker*, bind III, Oslo: Gyldendal.
Jansson, Bo 1994: En postmoderne undergangsvision. Eller: Fra moderne detektivroman til postmoderne science fiction. Om Peter Høegs «Frøken Smillas fornemmelse for sne», i: *Spring* 7, s. 136–147.

Jauß, Hans Robert 1982: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jensen, Johannes V. 1956: *Himmerlandshistorier*, København: Gyldendal.

Kandinsky, Vasilij 1947: *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Dover.

Kant, Immanuel 1998: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [= Werke V].

Karlsen, Ole (red.) 2003: *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo: Unipub.

Kayser, Wolfgang 1961: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Francke Verlag.

Kielland, Alexander L. 1949: *Gift*, i: *Samlede Verker,* Bind V, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 41–218.

Kittang, Atle 2002: Kunstens kalde fortrolling, i: Gimnes, Steinar (red.): *Kunstens fortrolling*, s. 185–199.

Kittang, Atle, Asbjørn Aarseth 1968: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Oslo: Universitetsforlaget.

Klein, Sonja 2009: «Imago für imago von der Schöpferwelt draußen» – Durs Grünbeins Vom Schnee oder die Melancholie der Sprache, i: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 63 (3), s. 207–219.

Knodel, Arthur J. 1955: The Imagery of Saint-John Perse's «Neiges», i: *PMLA*, vol. 70 (1), s. 5–18.

Krüger, Mechthild 1997: «Luksusgrønlænderen, fupgrønlænderen, pladaskgrønlænderen» – hvad er jeg? Zur Fragestellung einer postkolonialen Poetik in Peter Høegs «Frøken Smillas fornemmelse for sne», i: Heiko Uecker (red.): *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang Verlag.

Kuhlmann, Hauke, Christian Meierhofer 2011: Descartes à la Grünbein. Philosophiegeschichtliche und erkenntnistheoretische Implikationen in «Vom Schnee oder Descartes in Deutschland», i: *Zeitschrift für Germanistik,* Neue Folge, vol. 21 (2), s. 308–320.

La Cour, Paul 1958: *Fragmenter af en Dagbog*, København: Gyldendal.

Langer, Lawrence L. 1975: *The Holocaust and the Literary Imagination*, Yale: University Press.

Laplanche, J., J.-B. Pontalis 1973: Das *Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Larsen, Janike Kampevold 2009: *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2. utg.), Oslo: Gyldendal.

Lawler, James 1992: La neige piétinée est la seule rose. Poetry and Truth in Yves Bonnefoy, i: *Esprit Créateur*, vol. 32 (2), s. 43–54.

Lederer, Wolfgang 1986: *The Kiss of the Snow Queen*, Berkeley: University of California Press.

Leggett, B. J. 1992: *Early Stevens. The Nietzschean Intertext*, Durham/London: Duke University Press.

Lejeune, Philippe 1994: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lemke Anja 2002: *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, München: Fink Verlag.

Lensing, George S. 2001: *Wallace Stevens and the Seasons*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Levi, Primo 2020: *De druknede og de bergede*, Oslo: Dreyers forlag.

Lie, Jonas 1909: *Familien på Gilje*, i: *Samlede Værker* (Mindeudgave), bind 3, Kristiania/Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel / Nordisk Forlag, s. 7–119.

Lombnæs, Andreas 1994: *Natur, subjekt, språk. Lesninger i Olaf Bulls forfatterskap*, Universitetet i Oslo.

Lotman, Jurij M. 1981: *Die Struktur literarischer Texte* (2. utg.), München: Wilhelm Fink Verlag.

Lundkvist, Artur 1954: *Liv som gräs*, Stockholm: Bonniers.

Lyngstad, Sverre 1977: *Jonas Lie*, Boston: Twayne Publishers.

Maeder, Beverly 1999: *Wallace Stevens' Experimental Language: The Lion in the Lute*, New York: St. Martin's Press.

Manger, Klaus 1981: Mit wechselndem Schlüssel, i: *Euphorion*, vol. 75, s. 444–473.

Mann, Thomas 2005: *Trolldomsfjellet*, Oslo: Gyldendal.

McLaughlin, Emily 2012: Noli me tangere. Bonnefoy, Nancy, Derrida, i: *French Forum*, vol. 37 (1/2), s. 183–194.

Mc Laughlin, Emily 2020: *Yves Bonnefoy and Jean-Luc Nancy*, Oxford: Oxford University Press.

Mehren, Stein 1965: *Gobelin Europa*, Oslo: Aschehoug.

Menninghaus, Winfried 1980: *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Midbøe, Hans 1965: *Dikteren og det primitive: Jonas Lies utvikling*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Modern American Poetry: On The Snow Man: http://maps-legacy.org/poets/s_z/stevens/snowman.htm [26.09.2022].

Moog-Grünewald, Maria 2008: *Was ist Dichtung?*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Mortensen, Finn Hauberg 2000: Stjerne, rose og spejl, i: Barlby, s. 55–71.

Moser, Christian 2009: Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur, i: *Comparatio* 1, s. 87–111.

Müller, Wilhelm 1976: *Vinterreisen*, i gjendiktning ved André Bjerke, Oslo: Solum.

Müller-Wille, Klaus 2017: *Sezierte Bücher: Hans Christian Andersens Materialästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Mylius, Johan de 2000: Forvandlingens billeder, i: Barlby, s. 71–89.

Myhr, Petter 1988: Hva *er* det med Unn? – En liten apologi for *Is-slottets* tragiske helt, i: *Edda*, vol. 88 (2), s. 154–161.

Myhren, Dagne Groven 1987: En studie i Tarjei Vesaas' roman Is-slottet. Symbolikk og folkloristiske allusjoner, i: *Norskrift*, vol. 53, s. 22–72.

Møller, Hans Henrik 1997: Peter Høeg or The Sense of Writing, i: *Scandinavian Studies*, vol. 69 (1), s. 29–51.

Nansen, Fridtjof 2003: *På ski over Grønland*, Oslo: Kagge forlag.

Naughton, John T. 1984: *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Neple, Anemarie 2018: *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*, Oslo: Gyldendal.

Nielsen, Ingrid 2003: *«Mir wuchs Zinn in die Hand». Studier i Paul Celans poetiske manøvre*, avhandling for dr.art.-graden, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen.

Nietzsche, Friedrich 1999: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (red.), München: dtv/de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich 2010: *Moralens genealogi. Et stridskrift*, Oslo: Spartacus.

Nietzsche, Friedrich 2013: *Utidsmessige betraktninger*, Oslo: Spartacus.

Niowe Bark, I. 2019: *Dichtung des Anderen. Sprache und Tod in der Poetik Paul Celans im Lichte der sprachphilosophischen Schriften Maurice Blanchots*, Berlin: Frank & Timme.

Nora, Pierre 1998: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Fischer.

Norseng, Mary Kay 1997: A House of Mourning: Frøken Smillas fornemmelse for sne, i: *Scandinavian Studies*, vol. 69 (1), s. 52–84.

Nünning, Ansgar (red.) 1998: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Obstfelder, Sigbjørn 2000: *Samlede skrifter I*, Oslo: Gyldendal.

Österling, Anders 1960: *All Nordens lyrikk*, Oslo: Gyldendal.

Ofstad, Erna 1955: *Olaf Bulls lyrikk. En analyse av konfliktene i et livssyn*, Oslo: Gyldendal.

Palm, Göran 2016: *Vintersagan Sverige. En läsebok i fyra delar*, Stockholm: Karneval förlag.

Perse, Saint-John 1983: *Collected Poems*, Princeton: Princeton University Press.

Petrarch 1999: *Canzoniere*, red. Mark Musa, Bloomington: Indiana University Press.

Pontoppidan, Henrik 1950: En Vinterrejse, i: *Noveller og skitser*, bind 3, København: Gyldendal, s. 209–246.

Quintilian 2001: The Orator's Education, books 11–12, Donald A. Russell (red. og overs.), Cambridge/London.

Ranke Kurt (red.) 1984: *Enzyklopädie des Märchens*, Band 4, Berlin/New York: De Gruyter.

Rauh, Horst Dieter 2006: Der verschleierte Abgrund. Mensch und Natur bei Stifter, i: *Begegnungen mit Adalbert Stifter*, Karl Allgaier og Josef Schreier (red.), Aachen: Einhard Verlag 2006, s. 93–117.
Reiss-Andersen, Gunnar 1946: *Samlede dikt*, Oslo: Gyldendal.
Rem, Tore 2002: *Forfatterens strategier. Alexander Kielland og hans krets*, Oslo: Universitetsforlaget.
Reuβ, Roland 1991: Schritte. Zu Paul Celans Gedicht «DU DARFST mich getrost / mit Schnee bewirten:», i: *Paul Celan «Atemwende». Materialien*, Gerhard Buh, Roland Reuβ (red.), Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 13–33.
Richter, Kerstin (red.) 2019: *Das Wunder im Schnee. Pieter Bruegel der Ältere*, Bern: Bundesamt für Kultur. [= Katalog].
Roesler, Layla 2015: A Saussurean Solution: Embodying «Presence» in Yves Bonnefoy's Poetics, se: https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/35672/Saussurean_Solution.pdf?sequence=1 [26.09.2022].
Rousseau, Jean-Jacques 2010: *Emile eller om oppdragelse*, Oslo: Vidarforlaget.
Rousseau, Jean-Jacques 2016: *Brev til d'Alembert om teateret*, Oslo: Aschehoug.
Rühling, Lutz 2002: *Opfergänge der Vernunft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Sasse, Günter 2003: Die andere Sprache als Sprache des Anderen. Zu Paul Celans Weggebeizt, i: Olaf Hildebrand (red.): *Poetologische Lyrik*, Köln et al.: Böhlau Verlag, s. 295–305.
Schiedermair, Joachim 2010: Eine aufgeschobene Peripetie. Zum Zusammenhang von Modernität und Malerei in Jonas Lies «Familien paa Gilje» (1883) und «Grabows Kat» (1880), i: *Skandinavistik*, vol. 38, s. 3–21.
Schubert, Franz 1996: *Winterreise*. The Hyperion Schubert Edition, Matthias Goerne, Bariton, Graham Johnson, Klavier, CDJ33030.
Seiler, Thomas 2002: Leere Echokorridore. Paal-Helge Haugens Gedichtzyklus «Meditasjonar over Georges de La Tour», i: Hanna Eglinger, Annegret Heitmann (red.): *BildDurchSchrift. Zum visuellen Diskurs in der skandinavischen Gegenwartsliteratur*, Freiburg: Rombach, s. 149–179.
Seiler, Thomas 2007: Winterreisen. Zum Verhältnis von Frost und Melancholi, i: *TijdSchrift voor Skandinavistiek*, vol. 28 (1), s. 63–82.
Seiler, Thomas 2008: Der Aphoristiker als Archäologe oder vom Gedächtnis der Dinge: Tor Ulvens Fragmente, i Annette Elisabeth Doll, Katharina Yngborn (red.): *Skandinavische Aphoristik*, Freiburg: Rombach, s. 73–99.
Seiler, Thomas 2018: Faldende og festlig sne. Snømotivets funksjon i Olaf Bulls dikt Sneen, i: *Nordisk poesi*, vol. 3 (1), s. 5–19.
Seiler, Thomas 2019: «Det snør i mine grove hender» – snøens betydning i Børlis metapoetiske diktning, i: Ole Karlsen (red.): *«Djupsnøen er en kvit forbannelse». Om Hans Børlis lyrikk*, Oslo: Novus forlag, s. 87–108.

Seiler, Thomas 2020: Snø og samfunnskritikk – snømotivet i Alexander Kiellands *Sne* (1886) og Jonas Lies *Familien paa Gilje* (1883). *Studia Scandinavica*, 24 (4), 49–70. https://doi.org/10.26881/ss.2020.24.03

Simmel, Georg 1923: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essais* (3. utg.), Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.

Sondrup, Steven 2003: The Epistemology of Snow, i: Richard Aczel, Péter Nemes (red.): *The Finer Grain. Essays in Honor of Mihály Szegedy-Maszák*, Bloomington: Indiana University Press, s. 91–108.

Sorokin, Vladimir 2013: *Snøstormen*, Oslo: Flamme Forlag.

Sortland, Gaute M. 2007: *«Det er ting eg vil vise deg. Fine ting». Melankoli og trøyst i Ragnar Hovlands roman «Ei vinterreise»*, universitetet i Oslo, masteroppgave, se: http://urn.nb.no/URN:NBN:no-17353 [26.09.2022].

Speier, Hans-Michael (red.) 2002: *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart: Reclam.

Spitzer, Leo 1959: Etude a-historique d'un texte: «Ballade des dames du temps jadis» i: *Romanische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen: Niemeyer, s. 113–130.

Staiger, Emil 1978: *Grundbegriffe der Poetik* (4. utg.), München: dtv.

Stanzel, Franz K. 1982: *Theorie des Erzählens* (2. utg.), Göttingen: Vandenhoeck.

Steen, Ellisiv 1964: Tarjei Vesaas: Is-slottet, i: *Edda*, vol. 64, s. 117–128.

Steinbrügge, Liselotte 1992: *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*, Stuttgart: Metzler.

Steller, Ulrich 1997: *Yves Bonnefoys Poetik der Wahrheit*, Ludwigsburg: u.f.

Stevens, Wallace 1972: *Selected Poems*, London: Faber and Faber Limited.

Stifter, Adalbert 1975: *Bergkrystall*, i: Mesterverk fra verdenslitteraturen, Johan Borgen og Edvard Beyer (red.), *Fortellinger I*, Oslo: Gyldendal, s. 177–226.

Stifter, Adalbert 1979: *Bunte Steine und Erzählungen*, Zürich: Buchclub Ex Libris.

Synnes, Oddgeir, Hilde Bondevik 2018: Litterære strategiar og sjølvopplevd kreft, i: *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, vol. 21 (2), s. 161–182.

Taylor, Jane H.M. 2001: *The Poetry of François Villon*, Cambridge: University Press.

Tranströmer, Tomas 1979: *Dikter 1954–1978*, Stockholm: Bonniers.

Ullrich, Wolfgang, Juliane Vogel (red.) 2003: *Weiß*, Frankfurt am Main: Fischer.

Ulven, Tor 2000: *Samlede dikt*, Oslo: Gyldendal.

Ulven, Tor 2001: *Prosa i samling*, Oslo: Gyldendal.

Uppdal, Kristoffer 1920: *Altarelden*, Kristiania/København: Gyldendalske Boghandel.

Vassenden, Eirik 2012: *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*, Oslo: Spartacus forlag.

Vesaas, Tarjei 1987: *Is-slottet*, i: *Skrifter i samling 13*, Oslo: Det norske samlaget.

Vietta, Silvio 1970: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg et al.: Gehlen.

Villon, François 1994: *Testamentet og spredte Ballader*, Oslo: Aschehoug.
Villon, François 2014: *Poésies*, Paris: Ligaran Éditions.
Weber, Max 1936: *Videnskap og politikk. To taler*, Oslo: Aschehoug.
Weiershausen, Romana 2011: Strategien der Vergegenwärtigung: Das Paradigma der *Spur*, am Beispiel von Durs Grünbeins «Vom Schnee oder Descartes in Deutschland» i: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, vol. 21 (2), s. 296–307.
Welhaven, J.S. 1990: *Samlede verker I*, Oslo: Universitetsforlaget.
Werner, Uta 1998: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München: Fink Verlag.
Wetzel, Heinz 1995: Wintereinsamkeiten bei Caspar David Friedrich und Wilhelm Müller, i: *Aurora*, vol. 55, s. 183–216.
Whiting, Anthony 1996: *The Never-Resting Mind. Wallace Stevens' Romantic Irony*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
Wildenvey, Herman 1957: *Samlede dikt I*, Oslo: Gyldendal.
Willms, Ralf 2007: *Dichtung und Wunde bei Paul Celan. Zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
Wittgenstein, Ludwig 1974: *Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge.
Wyller, Egil A. 1959: *Tidsproblemet hos Olaf Bull. Et eksistensfilosofisk bidrag*, Oslo: Gyldendal.
Wærp, Henning Howlid 1997: *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Oslo: Aschehoug.
Wærp, Henning Howlid 2017: *Arktisk litteratur – fra Fridtjof Nansen til Anne B. Ragde*, Stamsund: Orkana forlag.
Yngborn, Katarina 2010: *Auf den Spuren einer ‹Poetik des Weissen›: Funktionalisierung von Weiss in der skandinavischen Literatur der Moderne*, Freiburg: Rombach.
Zeltner-Neukomm, Gerda 1968: *Das Ich und die Dinge*, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
Østerud, Erik 2002: Jonas Lies Familien paa Gilje inter artes, i: *Edda*, vol. 89 (3), s. 296–317.
Øverland, Arnulf 1936: *Samlede dikt II*, Oslo: H. Aschehoug & Co.
Åslund, Arnfinn 2009: *Litteraturens land. Litterær nasjonalitet hos Bjørnson 1856–1859*, Oslo: Universitetet i Oslo, det humanistiske fakultet.

Personregister